BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 8 - OTTOBRE 1948

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 8 - OTTOBRE 1948

Venezia 1948

Anche mettendoci la migliore volontà non si può davvero sostenere che la rassegna di Venezia, cosí com'è organizzata, sia una "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica". Col che non si vuol dire che essa dovrebbe limitarsi a presentare al pubblico soltanto opere artisticamente compiute, ma severamente selezionare quelle che rispondano a intendimenti artistici, ad esperienze tecniche o comunque dicano qualcosa di nuovo nell'arte del film. Sosteniamo da anni, ed è ormai diventato un luogo comune, la necessità di una preventiva valutazione dei film da proiettare, sotto il solo profilo artistico, escludendo ogni considerazione di carattere industriale, commerciale e pubblicitario. Il titolo di merito di ciascun film dovrebbe essere, appunto, l'ammissione alla Mostra: questo criterio comporterebbe la completa soppressione dei numerosi premi (leoncini, coppe, medaglie e medagliette), la cui aggiudicazione finisce per diventare una specie di gioco di pazienza e, vantaggio ancor piú grande, l'abolizione della giuria (nazionale o internazionale che sia) col risultato di non scontentare nessuno e di non considerare una Mostra d'arte come una corsa di cavalli col primo arrivato e i relativi piazzati. Che Enti, Istituzioni, Sindacati, Associazioni di critici, per fini e motivi diversi, vogliano attribuire premi a questo o a quel film, può anche essere legittimo e utile, purché ciò avvenga al di fuori della Mostra e il valore dei premi resti limitato alla ragione e all'istituto che lo ha messo in palio. Infine, seguendo un simile criterio di selezione preventiva, si diminuirebbe il numero dei film presentandoli a un pubblico non in lotta con la noia e col sonno.

Si verrebbe cosí a stabilire chiaramente che i paragoni tra i film, in quanto opere d'arte, sono impossibili, e rispondono tutt'al piú a stati d'animo, umori e gusti personali.

Per questa ragione il responso della giuría di Venezia, piú che come valutazione comparativa dei meriti dei singoli film, va considerato come indicazione di quelle poche opere che per il loro livello potevano degnamente figurare in una Mostra d'arte.

Nel panorama internazionale del cinema, cosí come si è presentato a Venezia, si riscontra un abbassamento di tono nel film americano e una carenza di quello francese. Tralasciando di mettere in rilievo lo sforzo, spesso generoso e notevole, di alcune cinematografie minori, si deve dire che i due Paesi meglio rappresentati sono stati l'Inghilterra e l'Italia.

Il film inglese si fa notare subito per il livello tecnico ormai su-

periore a quello americano, la cura dell'ambientazione, la limpidezza del racconto e la misura nella recitazione. Nel complesso è un cinema colto, un cinema, si potrebbe dire, di alta civiltà, che si riallaccia a una tradizione, ma che manca certamente di audacia e, in un certo senso, di modernità. Nasce piú dai libri, dalle biblioteche, o dai salotti raffinati e mondani, che dalla vita di quel popolo, dalle strade, dalle miniere, dalle campagne. La bella tradizione prettamente cinematografica del documentario inglese è dimenticata a tutto vantaggio di un raffinato intellettualismo.

Il cinema italiano, invece, con le sue imperfezioni e deficienze tecniche, è molto piú vivo ed aggressivo e trae la sua linfa dalla vita e dai problemi di oggi, anche se qualche volta appare troppo legato alla cronaca e addirittura al contingente.

Premesso che Pabst, col film Il processo, *ha confermato le sue altissime qualità di regista, che Flaherty nel* Racconto della Luisiana *ha espresso il suo mondo poetico, forse in forma un po' stanca rispetto alle precedenti opere, che Ford nel* Fuggitivo *non ha del tutto convinto e che, insomma, tutti e tre questi registi, sia pure spiccando in un mare di mediocrità, trovano in loro stessi e nelle opere precedenti dei limiti, bisogna dire che i film piú interessanti, e proprio per questo piú discussi, sono stati l'*Amleto *di Olivier,* La terra trema *di Visconti e* Sotto il sole di Roma *di Castellani.*

L'Amleto *si rifà, appunto, alla grande tradizione culturale inglese; anzi, per essere piú esatti, alla tradizione shakesperiana: ma bisogna pur dire che Olivier ha realizzato un film e che sono in errore quanti lo ritengono teatrale o anticinematografico. Come se i* Sepolcri *di Foscolo o* Alle Fonti del Clitumno *del Carducci non fossero poesia ma storia; come se un artista, commosso, non potesse ispirarsi anche al mondo della cultura o addirittura a un'opera d'arte. L'interpretazione che Olivier ci ha dato dell'*Amleto *è prettamente filmica, tanto da non potersi avere l'uguale in teatro. Olivier ha trovato per il testo di Shakespeare il movimento, il ritmo proprio del film. Quel girare della macchina attorno alla tragedia, quell'oscillare del protagonista tra l'alto, il cielo dove la sua aspirazione lo porta, e il basso, il profondo dove il dramma lo richiama, sono scanditi, con la sintassi precisa del linguaggio impiegato.* L'Amleto *dell'Olivier ha una sua architettura filmica, una sua chiarezza e un equilibrio di proporzioni che ne farebbero un'opera perfetta se non ci fosse qualche piccolo neo: l'apparizione del fantasma, la rievocazione dell'uccisione del padre di Amleto, ecc. Insomma, l'Olivier, partito da un'opera letteraria, che egli profondamente sente, ha realizzato un film in cui questo sentimento si dispiega proprio secondo le movenze e i ritmi della forma filmica. I pezzi di pellicola sono uniti, non dall'acetone, ma dal sentimento.*

La terra trema *di Luchino Visconti presenta una posizione inversa. Il film, certamente il piú nobile di tutti quelli presentati dall'Italia (tanto da aver meritato al regista il riconoscimento di un premio internazionale, accanto a Flaherty e a Ford, che, in definitiva, sarebbe*

*il secondo premio dopo quello assoluto attribuito all'*Amleto) *trae la sua ispirazione dalla vita, dalla natura, dalla fatica e dalla sofferenza dei pescatori di un piccolo paese siciliano. Il senso figurativo è superbo: la recitazione veramente sorprendente proprio perché si tratta di recitazione, cioè di gesti e atteggiamenti studiati dal regista e in funzione della sua particolare visione. Il Visconti ha certamente il grande merito di aver superato l'equivoco neo-realista tendendo a uno stile: quella forma che è indispensabile perchè un'opera d'arte esista.*

*Senonché del Visconti c'è parso letterario il modo di narrare: di qui la lentezza del suo film, le sproporzioni, la mancanza di quella architettura che è la forza, appunto, dell'*Amleto.

Castellani, invece, sia pure su un tono minore, ma piú cordiale, ha avuto il gran merito di trovare un ritmo alla prima metà del suo film: cosa non comune, a dir la verità, nei film italiani, tanto notevole da fargli perdonare gli errori di gusto che certamente non ci aspettavamo da lui e le ripetizioni e dispersioni della seconda parte.

Comunque questi due film, sotto aspetti diversi, sono validi in quanto la fantasia è riuscita a trasfigurare la realtà, in quanto, cioè, si dimenticano quelle enunciazioni a cui, per equivoco, i registi paiono ancora attaccati: che i loro film sono girati dal vero in locali che hanno la stessa destinazione nel film e nella vita, con persone vere, ecc.

Tale, a un di presso, il bilancio della Mostra di quest'anno: un po' magro, in verità, ma non privo, sotto certi aspetti, di significati interessanti che potranno essere meglio messi in rilievo nelle critiche particolari dei singoli film.

Luigi Chiarini

Il cinema
e la creazione fantastica del tipo

Ciascuno di noi è convinto che le immagini delle parole, pur nella varietà, costituiscono, anche per il significato che è legato a ciascun termine, un patrimonio comune a ciascuno e a tutti i componenti di una determinata collettività. Questo patrimonio di singoli, comune a molti, costituisce infatti il fondamento di gran numero di rapporti sociali e dello sviluppo culturale.

Pensiamo anche che le immagini concrete delle cose piú consuete che si riproducono nella nostra mente, in molti loro tratti, siano comuni a tutti. Siamo invece proclivi a ritenere che le immagini visive fantastiche che popolano la mente degli uomini appartenenti ad una stessa collettività siano profondamente diverse da individuo a individuo. Solo la dimostrazione dell'erroneità di quest'ultima concezione può portarci ad una comprensione assai maggiore del cinema e delle forze che da esso promanano e che l'umanità subisce nella duplice direzione del bene o del male.

Per indurre a considerare che cosa siano e quanto possono significare quelle che io chiamo immagini collettive fantastiche richiamo l'attenzione sullo sviluppo di un intreccio di romanzo che, con tutta probabilità, ha già costituito argomento di ripresa cinematografica. Il romanzo è *Han d'Islande* di Victor Hugo, che molti hanno certo letto. Come in tutte le sue opere, il grande letterato francese si vale degli effetti del piú rude contrasto per rendere piú bello il bello dell'animo di alcune creature umane, ponendolo a contatto con l'orrido di altre. Nel romanzo in questione egli incarna tutto quanto vi può essere di malvagio in vari personaggi, fra i quali tiene uno dei primi posti il brigante Han d'Islande, vissuto in Norvegia verso la fine del XVII. E' la sola persona che può interessare qui. Dalla lettura del romanzo balza chiaro l'intento suo di far spiccare il contrasto dell'immagine reale con quella leggendaria del terribile bandito, diffusa tra il popolo norvegese.

Presentandolo al lettore all'inizio del romanzo, Victor Hugo si dà la pena di descriverlo come egli è veramente e cioè quale « un homme petit, épais et trapu, vetû de la tête aux pieds des peaux de toutes sortes d'animaux... ».

« Les traits du petit homme, que la lumière faisait vivement ressortir » aggiunge poco dopo « avaient quelque chose d'extraordinairement sauvage. Sa barbe était rousse et touffue, et son front, caché sous bonnet de peau d'élan, paraissait hérissé de cheveux de même couleur; sa bouche était large, ses lévres épaisses, ses dents blanches,

aigües et séparées; son nez, recourbé comme le bec de l'aigle; et son oeil gris bleu, extrêmement mobile, lançait sur Spiagudry un regard oblique, où la férocité du tigre n'était tempérée que par la malice du singe ».

Nel seguito del romanzo Victor Hugo si limita, al fine di imprimere nella mente di chi legge i tratti piú salienti di questo suo personaggio, a designarlo semplicemente, costantemente, incessantemente, come « le petit homme ».

La voce del popolo lo dipinge invece rivestito di ben altre caratteristiche fisiche e, in questo contrasto tra ciò che egli è e ciò che altri pensa che sia, Han d'Islande trova il suo migliore travestimento. Quando, infatti, nella trama del romanzo, si vuole porre a capo dei minatori in rivolta il celebre bandito, si pensa che, se non si riuscisse a trovarlo e a indurlo a ciò, si sceglierebbe al posto suo un montanaro dalla statura gigantesca.

Le seguenti battute di un colloquio tra gli organizzatori del complotto rendono ben chiaro come fosse convincimento comune che Han d'Islande fosse un gigante.

« Han d'Islande! reprit le maître; quoi! ce brigand célèbre que nous voulons mettre à la tête de nos révoltés!

— Lui-même, noble comte; et je crains, d'après ce que j'en ai entendu dire, que nous n'ayons de la peine à le trouver. En tout cas, je me suis assuré d'un chef qui prendra son nom et pourra le remplacer. C'est un farouche montagnard, haut et dur comme un chêne, féroce et hardi comme un loup dans un désert de neige; il est impossible que ce formidable géant ne ressemble pas à Han d'Islande.

— Ce Han d'Islande, demanda le comte, est donc de haute taille?

— C'est le bruit le plus populaire, votre grâce ».

Al suo cospetto, invece, chi lo ricerca, e che per la prima volta gli sta di fronte, diviene esitante, né può credere che il piccolo uomo dinnanzi a lui sia il famoso bandito:

« Le nouveau venu, en promenant sa lumière sur toute la personne du petit homme, paraissait plus surpris encore qu'effrayé ».

... « A vos paroles, répondit l'étranger, je vous reconnais bien pour l'homme qu'il me faut; mais votre taille... Han d'Islande est un géant, ce ne peut être vous.

— C'est la première fois qu'on en doute devant moi.

— Quoi! ce serait vous! — Et l'étranger se rapprochait du petit homme — Mais on dit que Han d'Islande est d'une stature colossale?

— Ajoute ma renommée à ma taille, et tu me verras plus haut que l'Hécla ».

Il tratteggio che il geniale romanziere e poeta francese fa dell'immagine collettiva del bandito e della sua efficacia quale movente dell'azione drammatica mette in vista gli aspetti piú interessanti per la creazione di quella dimensione della realtà psicologica, che si svolge su un piano particolare fra la veglia e il sogno e che si potrebbe rassomigliare allo stato del cosidetto sognare ad occhi aperti.

Per giungere ad ogni modo ad una valutazione piú precisa e conclusiva di tali immagini conviene dimostrarne il valore seguendone le manifestazioni anche nelle loro tracce piú lievi e l'irradiarsi dei loro effetti su tutti i settori della personalità.

E' quanto ho tentato di fare con intenti profondamente diversi attraverso una lunga serie di anni.

Subito dopo la prima guerra mondiale alcune osservazioni accidentali ci permisero di constatare che queste immagini collettive non si fanno vive solo nell'atmosfera di una creazione artistica quale quella del film. Le portiamo con noi nella vita quotidiana. L'atmosfera della realtà filmica le pone in una luce particolarmente favorevole.

In occasione di un clamoroso processo che si celebrò a Torino nel 1922 contro un feroce bandito delle montagne piemontesi, autore di grassazioni, di rapine, di omicidi, che per vari anni aveva seminato il terrore nelle vallate del Canavesano e che aveva potuto venire arrestato solo dopo una lotta accanita quando egli era stato gravemente ferito, la curiosità del popolo era molto eccitata. Il caso volle che io sostassi per qualche minuto con un crocchio di persone dinnanzi all'edicola di un giornalaio che aveva esposto la fotografia del bandito e di un suo complice insignificante. Pur nell'ignoranza di quale dei due fosse il feroce bandito vidi parecchi che lo identificavano indicando il piú imponente di forme, mentre il feroce bandito era l'altro.

Lo stesso errore vidi ripetuto da un portalettere che diceva di aver incontrato varie volte il bandito: ed un cronista scriveva su un quotidiano della sorpresa provata per il contrasto fra la meschina figura del bandito vista nel tribunale e quanto si sapeva di lui.

Nello stesso settore dei criminali poco tempo dopo ebbi occasione d'esaminare lungamente un borsaiolo abilissimo, che si vantava di non essere mai stato colto nell'atto del borseggio. Era un giovane sui venti anni, forte, robusto, ben sviluppato muscolarmente, dai tratti del volto grossolani e asimmetrici, dai movimenti senza grazia, dall'incedere piuttosto pesante e che nell'insieme ricordava la figura di un contadino che la città non avesse ancora digrossato. Ben diversa era stata in me l'immagine dei borsaioli, di cui varie volte ero stato vittima.

Mi fu facile allora rendermi conto con alcune semplici prove che le motivazioni dell'illusione erano comuni in molti. In un primo gruppo di queste ogni soggetto doveva esprimere in sintesi, con cinque attributi, come raffigurasse un bandito nel suo aspetto fisico (1).

A conti fatti, fra gli attributi prescelti dai vari soggetti constatai che erano stati adoperati un buon numero di volte dai vari soggetti certi attributi eguali e inoltre, tra quelli diversi, la tendenza al rilievo di qualità simili, tanto che, raccogliendoli insieme, ne venne fuori un tutto armonico, una specie d'immagine fantastica collettiva che risponde nei tratti fondamentali a quella che pur io avevo in mente.

Gli attributi concernenti la statura, l'imponenza della figura, lo

(1) M. PONZO, *La raffigurazione di delinquenti nell'immaginazione popolare*, « Archivio Ital. di Psicologia », Vol. III, 1923.

sviluppo muscolare, la forza, predominano nell'immagine collettiva del bandito su tutti gli altri; anche su quelli che si riferiscono alla agilità e alla destrezza. Sette attributi accennano infatti alla statura alta, imponente del brigante; altri sette, alla forza; nove, allo sviluppo muscolare; cinque, all'agilità dei movimenti. Gli altri dipingono il colorito, i capelli, la barba, lo sguardo, la forma del naso, l'aspetto, l'incesso, il vestito, completando il quadro con quanto può trasparire, dall'aspetto esteriore, dell'animo della persona descritta.

Anche dei ladri noi abbiamo foggiata una immagine fantastica, che potrà essere a volte corrispondente alla vera, ma che spesso non è conforme alla realtà.

I miei undici soggetti, sottoposti ad esperienza analoga a quella antecedente fatta per l'immagine del bandito, mi dissero come essi si immaginavano le caratteristiche fisiche del ladro. Ne venne fuori anche qui una immagine collettiva.

Il ladro fu pensato magro, debole fisicamente, macilento, piccolo, sbarbato, bruto, svelto, lesto, pieghevole, felino. Solo due dei miei soggetti lo pensarono di sviluppo regolare, robusto, forte.

Piú tardi assai — nel 1940 — una mia collaboratrice, la Dr.ssa Pia Gasca Diez, ebbe ad occuparsi con me delle conoscenze delle professioni da parte dei giovinetti delle prime classi della scuola media e risultò dalle sue osservazioni che l'immagine collettiva era presente senza esser legata ad alcun avvenimento drammatico (1).

I ragazzi dovevano rispondere alle domande « che cosa fa il commerciante? » e « che cosa fa l'impiegato? » con un disegno che li raffigurasse nel loro lavoro. Dopo la prova il ragazzo veniva richiesto di alcune delucidazioni sulle parti piú manchevoli del disegno.

Quest'ultimo si è rivelato veramente un mezzo assai adatto per rendere manifesta attraverso l'immagine un pensiero e un atteggiamento d'animo comune a quasi tutti i ragazzi.

Entrambe le situazioni di lavoro prospettate ai fanciulli, ha scritto la Diez nelle sue conclusioni, vengono valutate e giudicate in base ad un criterio che si ripete con poche varianti nei ventuno soggetti: sia per quel che riguarda il commerciante, sia per quel che concerne l'impiegato. Il commerciante viene senz'altro, nella migliore delle ipotesi, identificato col negoziante; nella peggiore, con un semplice commesso di negozio: in ogni caso è colui che vende. La sua vita trascorre dietro un banco di negozio, a tu per tu col cliente: il cliente è esigente e noioso, il commerciante, da parte sua, è disposto ad ingannarlo facendogli passare per buona la merce cattiva.

L'impiegato è poi pensato come un povero disgraziato che vive rinchiuso in misere stanze, condannato a scrivere alla debole luce di una lampada da tavolino con pregiudizio della sua salute, particolarmente della sua vista, che risulta per lo piú assai indebolita, per

(1) Pia Gasca Diez, *Immagini collettive e conoscenza dei mestieri e delle professioni nei ragazzi della scuola media inferiore* (*Ricerca condotta con l'utilizzazione del disegno*), « Rivista di Psicologia », anno XXXIX, 1943.

cui sovente viene presentato con un paio di occhiali. E in molti casi è fisicamente contrassegnato da precoce calvizie.

Risultati somiglianti in campi assai diversi possono ottenersi con facilità invitando persone diverse a indicare un tratto della figura dello jettatore, del traditore, del soldato, del facchino, etc. Il frammento dell'immagine risultò — è vero — con riferimenti a parti diverse del personaggio immaginato, ma capace di formare, messo insieme con molti altri, un'immagine-mosaico, significativa nel suo assieme, con poche, non essenziali, discordanze.

Anche in situazioni che noi riteniamo prive di risonanza effettiva possono mettersi in evidenza i barlumi di una raffigurazione fantastica collettiva. Di recente io ho rivolto ad un gruppo di persone la seguente domanda: « Se doveste raffigurare sotto sembianze umane i seguenti termini del linguaggio li rappresentereste in effige maschile o femminile? ». Fra i termini presentati vi erano ad esempio quelli di *giustizia, libertà, forza, pensiero, malvagità, eroismo.*

Le risposte stanno a provare che le immagini non sono tanto suggerite dal genere maschile o femminile del termine del linguaggio, per quanto anche ciò possa esercitare un'influenza, ma da qualche cosa che è nel substrato di un'esperienza diffusa senza riferimento spesso ad una singola immagine a carattere culturale.

Alcuni termini destarono in taluni soggetti incertezze e vennero fornite insieme le due indicazioni associate di maschio o femmina.

In altro modo tentai le prove invitando a sottolineare in una serie di nomi quali *Achille, Sancio Pancia, Don Chisciotte, Ercole, Giuda,* etc. quelli di cui il soggetto possedeva un'immagine, e a cancellare, fra numerosi attributi posti a lato a ciascun nome, quelli non ritenuti adatti alla raffigurazione del personaggio. Anche in questo caso l'immagine si palesò non soltanto individuale, ma anche collettiva. Chi potrebbe infatti pensare Don Chisciotte grasso o basso; Achille dotato di voce femminile; Perpetua vezzosa; Giuda con lo sguardo sincero; Lucrezia Borgia ingenua; Mosè sbarbato?

L'immagine fantastica non rimane generica. Si manifesta spesso ricca di particolari a chi cerchi di interrogare in proposito. Le domande erano del tipo delle seguenti: Gli angeli sono giovani o vecchi? Quanti anni pensate avesse Adamo quando fu creato? Come era la barba di Mosè? Qual'era l'età di Noè quando entrò nell'Arca?

Le domande e le risposte possono apparire, ma non sono soltanto bizzarre. I particolari forniti sono nella mente di ognuno e concordano spesso. Vi sono risposte che si sottraggono a quelle della collettività ed è molto interessante indagarne il perché. E spesso il motivo lo si trova in un movente razionale che ha prevalso su quelli impulsivamente suggeriti dall'immagine collettiva.

Inconsapevolmente i tratti ispirati da un nome generico, o da un nome proprio, non si arrestano nel dominio di quelli fisionomici e della persona fisica. Essi si irradiano con estrema facilità nel campo caratteristico umano ed extraumano.

Vive nel nostro intimo indistruttibile, anche se il pensiero scientifico lo respinge, il legame fra l'aspetto fisionomico e la struttura psicologica piú intima dell'essere. Le tendenze naturali sulle quali si fondava la scienza fisionomica di Lavater vivono in noi immortali e costituiscono il movente di molti nostri giudizi immediati sulle doti dell'animo delle persone che avviciniamo per la prima volta. Molti animali, nelle forme del loro volto e con i loro atteggiamenti, suggeriscono qualità soltanto umane. E' inutile discutere sull'erroneità della fisiognomica quale scienza. Per misteriosi fattori della vita delle immagini, cosí è nel singolo e nella collettività. La figura del leone fa pensare alla figura leonina di Garibaldi. Altre volte è l'orso o la volpe, o il coniglio, o la farfalla, a fare le spese del raffronto, si abbiano o non si abbiano in mente le favole di Esopo o di la Fontaine o gli studi di Porta o di Lavater.

Vanamente in scienza noi ci affatichiamo nei compiti di un'analisi, che sempre si scosta dalla realtà soggettiva, la quale crea dei limiti all'immagine fantastica confinandola nel campo audio-visivo.

Nelle mie prime osservazioni sul cinema muto rilevai in numerosi casi il sincretismo dell'immagine visiva, che assorbiva, oltre che dalla mente anche dall'ambiente, suoni, voci, odori, per integrarsi (1).

Ogni giorno, assistendo alle radio-diffusioni, noi diamo un volto alle voci che accostiamo. Lo stesso in senso inverso accade al cinema.

Ma l'immagine procede al di là del sincretismo sensoriale, anche nel campo della motricità e in quello dei moti d'animo. In numerose strutture dinamiche della personalità profonda stanno le motivazioni dell'immagine fantastica. Ciò emerge ben chiaro dalle fatiche degli psicoanalisti nel dominio delle immagini oniriche che sarebbero le risultanti di un complesso lavoro nel subconscio. In questo campo, ciò che vale per una situazione vale per le altre simili; ciò che vale per uno vale per tutti o per lo meno per collettività estese.

Ripetendo in scuola, ogni anno, su studenti diversi, le prove di Hollingworth, la stessa osservazione si rinnova. Su una determinata fotografia fra le molte presentate (sempre le stesse) si addensano i giudizi di « piú intelligente di tutti » e di « meno intelligente ». Perché avviene questo? Non è forse in base a una tendenza collettiva che giace riposta in ciascun di noi?

E' per tendenza, cui non si resiste se non difficilmente, che noi siamo portati a fondere il bello fisico con il bello morale; il buono con un tratto dello sguardo; la socievolezza con un atteggiamento della rima orale; il tradimento con la fuggevolezza o con l'obliquità dello sguardo. Non deve quindi stupire che i portatori delle immagini collettive, invitati a precisarle in un tratto somatico, siano trascinati a esprimerle anche con tratti dell'animo!

Sono questi aspetti piú profondi dell'immagine collettiva, che ne costituiscono la parte piú vitale nella realtà della vita pratica e piú

(1) M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche,* « Atti R. Accademia delle Scienze di Torino », 1911.

ancora ciò vale per l'immagine che si crea leggendo un romanzo o assistendo alla proiezione di un film.

Una gran parte del segreto del contrasto fra l'immagine reale del piccolo Han d'Islande e quella fantastica collettiva sta nella breve risposta di costui: «Aggiungi la mia fama alla mia statura, e tu mi vedrai piú alto del monte Hécla».

E anche ai tempi nostri, in cui la forza bruta, espressa visivamente dalla statura, dallo sviluppo muscolare del corpo, ha perduto tanta parte della sua importanza ed è quasi annullata di fronte al perfezionarsi delle armi, che fa prevalente su di essa l'agilità e la destrezza del criminale, persiste la stessa rappresentazione fantastica popolare. Nel raffigurarci la scena di un'aggressione o di un conflitto, la figura di colui che aggredisce, o che riesce vittorioso nel conflitto con avversari piú numerosi, tende, istintivamente quasi, a venire ingrandita fisicamente.

Contribuisce all'ingrandimento della persona il fatto che le vittime delle imprese brigantesche non rinunziano a giustificare come fatale il loro cedere di fronte al loro aggressore, dato il predominio fisico di quest'ultimo. E vi contribuisce, infine, anche il sentimento di paura, che si diffonde nei paesi battuti dai briganti.

Conviene qui ricordare che prima di pensare per simboli verbali l'uomo svolge il suo pensiero sotto forma di una successione e di un'organizzazione di immagini visive, le quali sono piú aderenti alla realtà concreta e quindi piú efficaci e di piú facile accessione e diffusione in base al principio del minimo sforzo.

Non solo, ma un decorso di immagini visive appare dotato in genere di una carica affettiva maggiore e piú immediata delle forme astratte del pensiero.

Tale modo di svolgere il pensiero su una prevalente trama di immagini visive delle cose e degli avvenimenti permane in tutti gli uomini, anche in coloro che maggiormente si valgono dei simboli verbali nelle attività del loro pensiero. Il cinema nel decorso di un avvenimento sotto la forma di una successione di immagini che si svolgono verso una conclusione significativa facilita il ritorno a questo stadio. Anche nel campo delle immagini vale il principio dello James sul preminente valore dinamico dell'indeterminato sul determinato, rappresentato quest'ultimo dalle parti piú obbiettive e concrete delle immagini.

L'assieme delle mie esperienze, se mi porta a riconoscere la partecipazione delle frange del cosciente, del latente dinamico alla vitalità delle immagini fantastiche nell'individuo e nella collettività, non mi permette ancora di aderire alla tesi delle immagini collettive ereditarie: ma se di tali vi sono, esse debbono esistere, come vuole Jung, nel campo delle disposizioni dinamiche, che si rendono consapevoli nella forma loro visiva (1).

(1) C. G. Jung, *L'homme à la dècouverte de son âme*, Collection « Action et Pensèe » aux Editions du Mont-Blanc, Genève.

Parlano per esse gli stati d'animo suscitati alla visione del sangue, delle serpi, o legati all'oscurità, a certi rumori, e che sono parzialmente esplicabili chiamando in gioco esperienze passate dell'individuo. Anche nei rapporti fra animali di specie diverse e nel loro comportamento di fronte a certe situazioni può parlarsi di dinamismi istintivi piú che di immagini.

Per un'infinità di raffigurazioni fantastiche possono mettersi in evidenza strutture e disposizioni comuni che noi ci foggiamo sulla base delle nostre tendenze alla simpatia, all'antipatia, all'odio, all'amore, al terrore, alla fiducia: in genere, sulla base del nostro stato affettivo, il quale viene soprattutto espresso dagli aggettivi, che usiamo nei nostri giudizi per meglio precisarli, palesando con essi la parte piú intima e meno obbiettivabile di noi stessi, là dove manca la possibilità di un raffronto con altre rappresentazioni oggettive.

L'irradiazione dell'immagine visiva sul piano dinamico dell'affettività e delle tendenze contribuisce a creare fittiziamente nel cinema tutte le dimensioni della realtà soggettiva dello stato di veglia vigile. Chi si accorge della mancanza di una dimensione dello spazio nella piatta immagine fotografica del film?

Gli stessi quadri dei nostri grandi artisti osservati nella dimensione filmica acquistano potentemente i caratteri della tridimensionalità. Il medesimo accade per tutte le altre dimensioni della realtà soggettiva filmica che non sono controllate dall'atteggiamento critico nelle condizioni abituali della veglia vigile.

All'immagine fantastica dei vari personaggi è connesso un piano di sfondo, costituito dall'ambiente nel quale essi si agitano, si muovono, operano. Anche lo sfondo fa necessariamente parte dell'immagine nel film, come nella realtà della veglia. Esso suggerisce qualcosa di caratteristico, da cui le diverse forme di realtà sono ombrate.

E' indubbio che lo straniero che pensa all'Italia, che non ha ancora visitata, sull'ala della fantasia del popolo ha dinnanzi agli occhi un paese circonfuso dall'azzurro del cielo, dal sorriso del sole, ripieno dell'aroma degli agrumeti in fiore. E' un'immagine che può darsi abbia qualcosa di vero, ma che ha insieme molto dell'irreale per chi vive nelle città industriose del nord, piene spesso di nebbia, torride d'estate, siberiane d'inverno. Tuttavia queste ultime immagini tolte dalla realtà non valgono a distruggere quelle della fantasia.

Se si tenda, come ho fatto, al sondaggio degli sfondi fantastici dell'inferno, del paradiso, della passione, dell'angoscia, dell'infinito, ciascuno di essi appare dato da caratteristiche tonalità di colore, da chiarori, da oscurità, da luminosità che vanno dal rosso, al tenebroso, all'argenteo, all'azzurro. Questi sfondi sono anch'essi uniformi nella collettività, e si armonizzano con le figure dei personaggi di primo piano. E' questo un primo abbozzo di indagini future al quale ho voluto fare solo una necessaria ma fugace menzione.

Ciascuno di noi nell'osservare lo sviluppo di uno spettacolo filmico si accorge di poterlo fare in uno stato di recezione passiva

assai piú marcato che non seguendo una successione di grafemi o di fonemi nella lettura di scritti e nella ascoltazione di discorsi.

Nell'immagine della realtà filmica noi dobbiamo considerare una ulteriore facilitazione al loro sviluppo poiché non siamo piú noi a costituirle, ma le troviamo costruite dalla mente dei realizzatori del film, dal soggettista, agli sceneggiatori, al regista, che non possono sottrarsi, nemmeno loro, a viverle come gli altri mortali.

Il regista deve essere posseduto dall'immagine collettiva con cui si esprime a spettatori, dei quali conosce profondamente i gusti, le preferenze, le tendenze, le simpatie, gli affetti, i tormenti, le gioie: quanto egli fa per favorire il costituirsi dell'atmosfera dell'illusione è portato subito nel dominio della piena consapevolezza. Egli deve anticipare le immagini che sono già nel pubblico.

Il segreto del successo dei migliori registi cinematografici è riposto nell'andare incontro alle immagini collettive con tipi di immagini di uomini, di cose, di situazioni, che facilitano un pronto accostamento degli spettatori al tipo delle immagini del film per fenomeni di immedesimazione. Attraverso questo indirizzo seguito dai registi per virtú di un'intuizione che non è di tutti, la successione delle immagini del film si avvicina, fino ad identificarsi, alla realtà soggettiva che è nella collettività dei presenti alla proiezione cinematografica, la quale tende ad unificare maggiormente i loro stati d'animo e di mente. Da ciò si spiega la facilità con la quale il film, attraverso il suo creatore, guida, governa, domina lo stato d'animo ed insieme la mente del pubblico.

Il regista si esprime con una serie di immagini di fronte ad una collettività, che spontaneamente tende a eguagliarsi nel desiderio di immergersi nel mondo della realtà soggettiva filmica, perché entrando nella sala delle proiezioni ha già rinunciato con piacere ad ogni vigilanza critica. Le direttive dello sviluppo filmico assecondano la spontanea, naturale, diffusa tendenza espressa dal principio del minimo mezzo o del minimo sforzo.

Il regista, che è un esperto esteta intuitivo, sa quali sono le forme, i simboli, gli atteggiamenti, le grandezze preferite dagli spettatori ed è portato ad ingigantirle. Egli rappresenta nel campo del linguaggio filmico, collegato ai dinamismi affettivi, qualcosa di simile ad una sensibilissima valvola termojonica amplificatrice delle variazioni del potenziale elettrico.

Se si isolano alcune immagini del film e si esaminano con freddezza portandole fuori dalla dimensione della realtà soggettiva filmica, esse si riducono nei loro effetti fino a perdersi come battute musicali, isolate dalla configurazione musicale in cui sono inserite.

Sa il regista, per esperienza, che egli oltrepassa di continuo i limiti del lecito della vita ordinaria. Se non esagerasse egli apparirebbe pallido, incolore, criticabile per manchevolezza nella ricerca degli effetti che si dicono appunto « voluti ».

Il regista non soltanto deve ingigantire le immagini collettive de-

gli spettatori, ma deve anche saperle completare integrandole con un'infinità di particolari che spontaneamente non sarebbero stati espressi in una ricerca sull'immagine fantastica nelle situazioni di veglia vigile e che sono tuttavia sentite dagli spettatori in profonda consonanza con essa.

Le immagini collettive fantastiche si debbono mettere in rapporto con le tradizioni che si tramandano oralmente e che vivono nelle favole, nelle leggende, nelle tradizioni, nei modi di dire. Valgono a consolidarle occasioni individuali di esperienze piú o meno controllate nei loro fondamenti di verità, le esperienze di altri riferite verbalmente e assunte come veritiere, specialmente se rafforzate dal loloro colorito emotivo. Tali esperienze creano o consolidano certe forme del nostro comportamento. La loro diffusione si collega con il principio della uniformità dell'accadere psichico (Marbe).

Per ogni parola esprimente un'immagine esiste un dato numero di attributi aderenti ad essa e che le danno totalità di tinte corrispondenti a certe costanti non solo individuali, ma che si mantengono tali anche in collettività estese, le quali vivono nelle stesse condizioni di ambiente e che si esprimono collo stesso linguaggio.

Mentre vi sono immagini che si estendono, si può dire, a tutta l'umanità civilizzata, vi è tutto un regno di immagini che risentono profondamente dei fattori luogo, periodo storico, nazionalità, razza, clima politico, religione, professione, etc.

L'immagine della realtà filmica ha i suoi limiti che coincidono con quelli della collettività umana alla quale il regista intende rivolgersi. Superandone i limiti traspare l'artificio, la mancanza della naturalezza. Conviene che il regista sappia bene su quali note comuni egli si esprime al mondo intiero e su quali altre si esprime ad una nazione, a una razza, ad una collettività piú limitata. Non tutti i film, è cosa ben nota, sono esportabili nei vari paesi del mondo.

Il creatore della realtà soggettiva filmica o del romanzo ci appare tuttavia, secondo l'esemplificazione data da Victor Hugo, non soltanto colui che asseconda l'immagine collettiva nelle forme in cui essa vive negli spettatori, ma anche padrona di sostituirne e di accrescerne gli effetti con altre immagini di sua creazione.

Questa possibilità di allontanarsi dall'immagine comune fantastica, non dimenticandola ma collocandola in un piano diverso, è oggetto di artifici filmici abbastanza comuni. Se nell'immagine collettiva, in una seriazione di immagini strettamente imparentate, vicino al bello si pone di solito il buono, se all'ardito si collega il generoso, se vicino al povero sta l'umile, se il ricco è raffigurato insieme quale superbo, se vicino al cattivo sta il brutto, la scena filmica può unire in una stessa immagine il bello al cattivo, il criminale al generoso, il debole fisicamente all'eroico, e cosí in un'infinità di immagini collettive. Né vi sono per il regista solo le possibilità dei contrapposti, ma delle concomitanze nella stessa persona di tratti che sono raramente congiunti fra loro.

E' necessario che il regista si valga occasionalmente di queste possibilità. Ed è a questo punto che si rivela un aspetto della realtà soggettiva filmica che la rende capace non solo di assecondare, ma di contrastare al gusto ed alle tendenze spontanee degli spettatori.

Analizzando gli attributi dati dai singoli alle immagini collettive nelle prove da me tentate si rivela sempre, sia pure in forma attenuata, che alcuni di questi contrastano con quelli espressi dalla maggioranza e fanno presente all'osservatore l'importanza del fattore strettamente personale nel fenomeno collettivo. Ciò è molto significativo perchè anche sul valore di questi aspetti particolari il regista può fondare la creazione della realtà filmica.

Appare riposta in questo rilievo una parte piú vitale ancora quando si consideri l'immagine collettiva sotto l'angolo visivo della psicologia obbiettiva, che consente di dare a quanto ho detto un corollario di ordine educativo.

La realtà soggettiva filmica tende anch'essa a svilupparsi nell'atmosfera delle reazioni condizionate a stimoli associati che si rinnovano. Per tali stimoli vi sono tutte le condizioni predisponenti favorevoli nell'ambiente sociale nel quale vive la collettività.

E' di suprema importanza il riconoscere che le immagini collettive, se da un lato si fondano su tendenze naturali, dall'altro si sviluppano sotto l'influenza di esperienze individuali e collettive le quali si consolidano attraverso la vita individuale. Ciò è dimostrato dai numerosi fattori che modificano e mutano da paese a paese, da collettività a collettività, le immagini collettive.

In favore del costituirsi di particolari forme di immagini collettive sotto l'influenza dell'esperienza in genere e di particolari forme educative sta anche il fatto dell'influenza esercitata da numerosi films a carattere politico sul modo di sentire la vita sociale (films a tesi politica nei regimi totalitari) in chi ha vissuto nell'ambito della loro irradiazione.

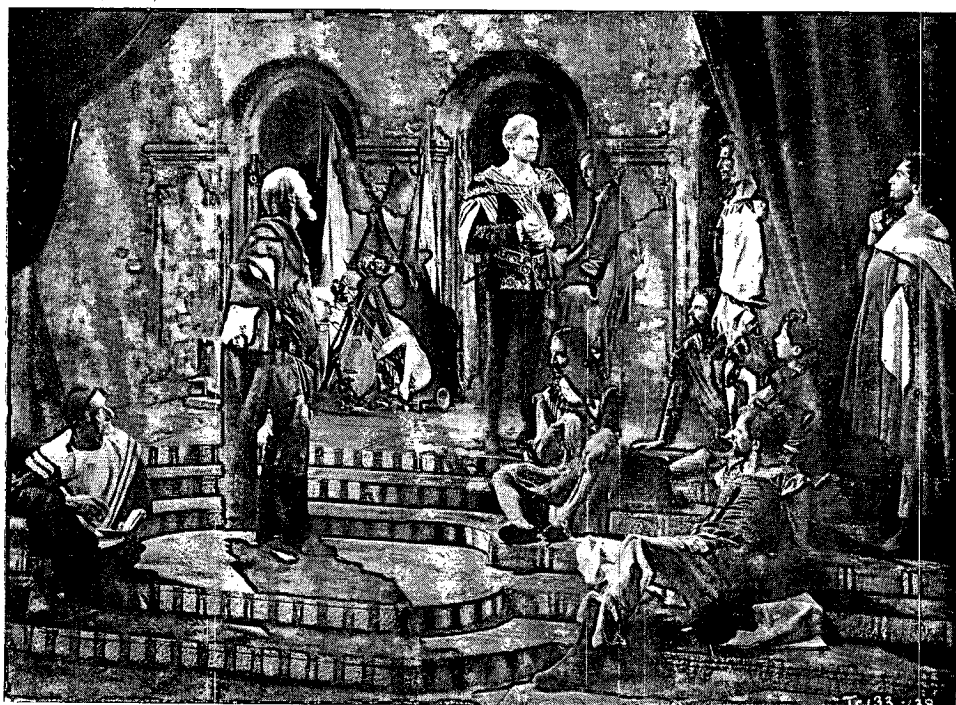
Ma se tutto questo accade attraverso una forma dominante collettiva di condizionamento, si può anche, seguendo gli stessi principi informatori della psicologia behaviotistica, intravedere la possibilità, con l'aiuto delle immagini collettive attivate dal film, di creare non solo un condizionamento nelle reazioni sociali, ma anche di determinare un loro ricondizionamento.

Il linguaggio dei films, che è preminentemente un linguaggio visivo-affettivo, può perciò divenire un mezzo potente per la modificazione della nostra condotta sociale. Che questo si avveri dipenderà dalla conoscenza piú diffusa e completa delle forme prevalenti delle immagini collettive e dei principi psicologici che ne regolano il costituirsi ed il loro ricostituirsi.

Mario Ponzo

L. OLIVIER *Amleto*

L. OLIVIER *Amleto*

L. OLIVIER *Amleto*

L. OLIVIER *Amleto*

L. OLIVIER *Amleto*

Una grande crisi mondiale nelle sembianze dello schermo

Oggi forse, nella memoria umana, si è quasi dissolto il ricordo della grande crisi mondiale che scosse per lungo tempo l'esistenza degli uomini e dei paesi occidentali dieci anni dopo la fine della prima guerra mondiale, abbassando bruscamente il livello di vita di ogni strato sociale, rendendo permanenti larghe ventate di disoccupazione, fino a provocare febbrili preparativi di guerra, che illusero gran parte del proletariato, infiammarono le speranze dei piccolo-borghesi, e assicurarono dal rischio profitti e soprapprofitti.

Nacque allora tutta una letteratura sulla crisi. Fiorirono le canzonette e gli sketchs, e perfino bigliettini colorati dov'era scritto « Ma cos'è questa crisi? » che volenterosamente i rappresentanti di commercio appendevano ai muri, anche se le ditte fallivano e li gettavano sul lastrico. Tutti intendevano rispondere all'interrogativo. Da una parte si ricorse al New-Deal, dall'altra alla guerra d'Africa e al sacrificio del burro. Non è facile misurare gli effetti positivi e negativi del New-Deal. Ma è certo che dovunque i diversi aspetti del capitale finanziario appresero a cercare nello stato il loro sostegno piú valido: e come prima lo era in funzione di pura difesa, cosí ora lo divenne quale strumento di sicurezza contro ogni perturbamento e squilibrio. Questa fu l'esperienza e questo fu il risultato della crisi. Piú difficile sarebbe determinare quali apparvero presso gran parte delle popolazioni: esaminando i film di quel periodo si raccolgono molteplici eco, che determinano e chiariscono parzialmente il senso di quegli anni. Non sono forse sufficienti — il film attraversa ancora fasi incerte e lacunose — ma certo, necessarii; l'immagine piú immediata e diretta, delle reazioni e dei sentimenti popolari, oltre ogni censura piú o meno apparente: uno stato d'animo, a volte sincero. Non credo alla possibilità di un'emozione artistica, nella sua accezione hegeliana o neo-hegeliana, piuttosto ad una produzione in quanto oggetto d'uso: il film oggi in modo tipico, e perciò il piú diffuso. Può quindi valere per una trascrizione dell'epoca e per riuscire ad affrontare il futuro, ripercorrere le vicende animate allora da Chaplin e da Vidor, da Pabst e da Lang, da Hawks, Machaty, e Mamoulian. Esse si mescolano con l'accorciarsi delle gonne e lo stringersi dei ritmi di danza. Ad ogni angolo di strada sventolano i miti piú fastosi — come in *Scarface* le lampadine dicono *il mondo è nostro* — mentre cade la speranza di promuovere dall'interno, in ogni

paese, la rivoluzione socialista, proprio quando le circostanze esteriormente sembrerebbero favorirla. Ha inizio un processo centrifugo verso gli yankees e i sovietici, anche culturalmente. La miseria e l'angoscia impoveriscono la fisionomia delle espressioni e degli sfoghi. Diviene arduo credere nei benefici della cultura e del progresso. Le novità del nuovo secolo si fanno abitudini: radio e surrealismo, dancing e case razionali, sistema Bedaux e luce diffusa. Ci si rassegna al minore dei mali: e lo standard avanza senza mai fermarsi. Si generalizza il culto del delitto (non lo indica Mr. Verdoux, come il miglior espediente per vivere?) e con esso, si propagano libri gialli in compagnia dei gangster. Nella moda maschile i pantaloni si allargano smisuratamente. Si fondano le corporazioni. Si comincia a parlare di volontariato per l'Africa e di armi ultra-segrete. Nessuno si avvede della gora dove si va lentamente annegando. Consola e rallegra la canzone del porcellino di Walt Disney che celebra, con ironia involontaria, una vittoria finale sul lupo-mannaro. Si voleva l'ottimismo a tutti i costi: che è proprio fare il possibile per attirare le catastrofi. In « Mahagonny » un personaggio di Brecht muore di indigestione con dolcissimo suono di violini, mentre il restante del mondo muore di fame: permette, sí, anche a loro di morire, ma sorridendo. Non gli si deve guastare l'indigestione.

Wall-Street dette questa volta il segnale di partenza. La partecipazione americana alla prima guerra mondiale e la politica del cordone sanitario attorno all'Unione sovietica portarono l'Europa alla lenta perdita dell'indipendenza: un processo che ha avuto una rapida, catastrofica conclusione. L'egemonia che fino al '14 era esercitata dagli stati europei nei confronti degli altri continenti, e che si accompagnava ad un effettivo dislivello di civiltà, si è ora capovolta a vantaggio delle due grandi potenze, senza lasciar compiere un'autonoma evoluzione civile (sperando di partecipare, con gli Stati Uniti, ad un progresso tecnico, con l'Unione Sovietica, ad un progresso sociale). Il film, che nasce con questa nuova fase storica, ne è subito un documento tra i piú probanti: nella quantità, abbiamo un largo predominio americano (e si sa quanto questo possa contare nelle vicende storiche). Nella qualità, ora dagli Stati Uniti, ora dall'Unione Sovietica, a seconda delle situazioni, provengono grandi temi e grandi svolgimenti. Chaplin, Griffith, Vidor, descrivono la nascita della nazione americana, nei suoi molteplici aspetti. Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko, la nascita della rivoluzione, dalle prime rivolte al suo lungo e duro lavoro giornaliero. La crisi che minaccia il sistema e l'organismo della produttività americana, e che poi coinvolgerà tutta l'Europa fino al cordone sanitario, viene riflessa con lo stesso impeto e con lo stesso umore da Vidor, da Chaplin, e poi da Hawks: perchè la sua incrinatura era già segnata nella *Febbre dell'oro*, in *Giglio infranto*, in *Alleluja* (il popolo negro è anzitutto americano); perfino nei primi « western » e nelle prime scintillanti comiche.

Nell'Unione sovietica si susseguivano i piani quinquennali. Non poterono mancare certamente le crisi, i deviamenti, i pericoli: la storia non è mai rettilinea. Il teatro drammatico sovietico ne dà spesso notizia. Si ferma per lunghi anni sulla lotta anti-trozkista e anti-kulak. Ma nella produzione cinematografica non restano che pochi esempi, e di scarso rilievo. Forse si preferí non rendere completamente pubbliche le lotte sul piano interno? Si può credere che non sia stata questa preoccupazione, e che le difficoltà da superare abbiano reso il lavoro cinematografico qualche volta stanco e povero d'ispirazione, anziché partecipe delle difficoltà e del grande sforzo compiuto dal paese. Fin da questi anni la storia prende una fisionomia unica, che è determinata soprattutto dagli sviluppi della situazione economico-sociale negli Stati Uniti: l'Unione Sovietica è temporaneamente isolata, né i tentativi fatti per rompere il cerchio sono per ora fruttuosi (fallimento della rivoluzione cinese). Negli altri popoli l'opera di soggezione e di penetrazione degli Stati Uniti, è lenta ma sicura. Il tentativo fascista di sottrarvisi è destinato a un misero fallimento: e conduce da un lato l'Unione Sovietica ad allargare con nuova maturità il campo dell'esperienza socialista, dall'altro gli Stati Uniti a rendere ormai palese e totale l'amalgama della sua rete. La storia del film segue forzatamente queste vicende: le personalità che possono sorgerne al di fuori, non fanno che confermare la regola, perché nella loro opera, che attraversa difficoltà di ordine pratico gravissime, si avverte subito questo senso d'isolamento quanto manchi il substrato d'una società e d'un pubblico, anche se potenzialmente avversi e contrastanti. E' facile constatarlo per Dreyer, soprattutto quando è più legato alla Danimarca.

La produzione europea anche del periodo della crisi — *Notturno* di Machaty, *Kameradschaft* di Pabst, *Mörder* di Lang, ed alcuni dei primi film di Renoir, di Carné, di Vigo — attraverso i diversi atteggiamenti nazionali, sono legati a questa situazione di fatto e condizionati da essa. In Germania prosegue ostinatamente il tentativo di affermarsi tra occidente ed oriente, di far vivere la propria nazionalità e la propria personalità. Nel bene e nel male, tra una guerra e l'altra, il travaglio tedesco può dirsi sia stato il piú ricco di linfa: i film di Stroheim, Murnau, Dupont (però già legati in buona parte delle loro fasi al processo produttivo americano: e quindi europei con nostalgia, con distacco storico, con ricerca proustiana). In essi pesa l'oscurità del tramonto spengleriano, si rende pesantemente sensibile l'urto con la civiltà yankee, avvenuto senza farsi avvertire attraverso il chewing-gum, lo jazz, il charleston e quelle che si dicevano « americanate ». Anche Brecht e Weill situavano la effige immaginaria del mondo moderno, la città di Mahagonny, in una contrada tipicamente americana, dove si cantava in slang, per inno nazionale, l'Alabama song.

Essi sentono segnato il destino dell'Europa e lo descrivono con accorata tristezza: è il saluto di Ulisse ai compagni naufragati, e il

suo rimpianto. In Pabst, in Lang e in Machaty, forse perché della generazione posteriore che ha vissuto ancora confusamente (se pure atrocemente: *Westfront* 1918) l'esperienza della guerra mondiale, e forse non ne conosce le premesse, resta, anche durante le vicende della crisi, la speranza di una soluzione che parta dagli stessi paesi in cui vivono, dalle loro stesse risorse vitali. Esse sembrano affermarsi proprio nel periodo piú teso e tempestoso. Sono ricerche piú che speranze: affannose, disperate, a volte senza senso, ma già positive in quanto ammettevano possibilità concrete per il mondo in cui vivevano, di trovare tuttavia una strada sulla quale indirizzarsi. Non c'era invece altra strada che la guerra: conseguentemente, la vittoria del nazismo che piú violentemente e coerentemente di ogni altro fascismo la auspicava come ragione di vita, e unico mezzo per sopravvivere. Lang si rifugiò in America: non appartenendo piú né all'una né all'altra civiltà, dette risultati sempre notevoli, ma oramai consueti. Pabst cedette moralmente e artisticamente ben presto, sbagliando sempre piú, e a volte in modo avvilente. Machaty esercita a Hollywood il mestiere dello sceneggiatore. Del resto sembra molto difficile che un regista cinematografico possa andare piú in là con la sua produzione di una determinata epoca storica, alla quale la sua arte sia strettamente legata. Solo Chaplin ha potuto seguire l'evoluzione degli anni: dalle comiche a Mr. Verdoux.

Il film europeo del dopoguerra e della crisi, nei confronti del film americano e del film sovietico, ha determinate caratteristiche formali, che spesso lo pongono su di un piano riflesso, e dove raramente si fa luce una spontaneità popolare. Sono evidenti i riferimenti alla cultura da cui sorge e di cui spesso è solo un prodotto. Sono facilmente reperibili le fonti letterarie, il gusto di cui fanno parte. Chaplin, Griffith, Vidor provengono invece direttamente dalla materia popolare. E cosí Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko. Appartengono ad una fase d'ascesa di grandi popoli. Hanno in loro un impulso largamente vivificatore.

I film di Pabst e di Lang, dall'espressionismo giungono al neorealismo (*Neue - Sachlichkeit*), in ritardo su questi movimenti di qualche anno. Machaty appartiene alla Mitteleuropa, luogo d'incontro tra tedeschi e slavi: al margine, con la tristezza dei piccoli popoli che vengono sempre travolti da vicende superiori, e cercano invano un proprio equilibrio, una propria intimità. Da Wall-Street la crisi giunge nei quartieri periferici di Praga, dove non se ne conosce il perché e non si pensa neppure di potervisi opporre almeno con un gesto di sfida, come Chaplin dinnanzi alla serrata. In *Notturno*, vive il dramma del piccolo-borghese, come tipico del momento. In Europa, difatti, proletarii e piccoli borghesi tendono sempre piú ad avvicinarsi: non ad unirsi, ma a confondersi. Quando il proletario minaccia di agire concretamente sulla realtà politica, allora il piccolo-borghese gli si erge contro e lo combatte con astio: ma appena il proletario se ne sente incapace e si rassegna, allora la vita è comune e tende tutt'al

piú al miglioramento relativo del proprio salario e alla piccola quiete della pensione. La disoccupazione li getta entrambi nell'offesa della miseria. Il musicista di *Notturno* gira le strade come uomo-sandwich. La moglie lo tradisce e lo abbandona, perchè non vede il motivo di sacrificare la propria esistenza a un sentimento, un affetto: non vi crede piú, dopo aver provato la fame. L'uomo-sandwich si rassegna a una vita di stenti e di pene, pur di salvare il suo bimbo, e di vederlo crescere. Non c'è altra via d'uscita: la vita si umilia e si mortifica. Le illusioni e gli ideali divengono risibili. Certamente, si riprende a vivere: ma è ormai una consuetudine che periodicamente si resti disoccupati. La lotta di classe prende altri sviluppi e si spostano i suoi termini tradizionali. L'iniziativa non è piú soltanto del proletariato. Lo squilibrio creato dalla crisi diviene abituale. Vi può porre termine solo la guerra: ma dopo si ricrea, accentuandosi.

La crisi del '29 mise in piena luce la condizione della classe operaia. Da *Kameradschaft* a *La Bête humaine* a *Le Jour se lève*, la classe operaia dei paesi capitalisti appare per qualche tempo protagonista della situazione, senza che abbia la forza di prendere l'iniziativa. In *Kameradschaft* sono tese e vivissime le sue speranze: qualche anno piú tardi, posto a confronto con una prova molto dura, l'operaio resta di nuovo sconfitto, disarmato, per l'incapacità di sapersi dirigere. In Germania non è servita la sua coscienza di classe — di cui *Kameradschaft* è illustrazione cosí drammatica — facilmente deviata dagli alti salarii e dai preparativi di guerra che li permettono. In Francia ci si ritrova puniti e depressi, per la stessa debolezza delle proprie reazioni, e si cade in un anarchismo sentimentale e amaro: come nell'*Atalante* di Jean Vigo. Non ci sono colpe o responsabilità: si deve a una situazione storica sovrastante, se alla classe operaia dell'Europa occidentale è mancata del tutto la possibilità di assumere l'iniziativa. Questo senso d'inferiorità, unito alle sofferenze che hanno accompagnato gli sconvolgimenti economici di allora, lasciò a lungo un senso di depressione, nel quale il fascismo internazionale ebbe facile gioco, fino all'intervento delle grandi potenze, che riaccese ancora una volta le energie e la combattività del proletariato (come testimonia *La Bataille du rail* di Clément). Strettamente legate a queste vicende sono quelle della piccola borghesia che numericamente raccoglie strati sempre piú vasti di popolazione, eliminando gradatamente la media borghesia e assimilando la parte semi-privilegiata del proletariato: ad essa si riferiscono sostanzialmente, nello spirito, i film che abbiamo detto, di Renoir, Carné, Vigo, in quanto essa è certamente — e disgraziatamente — il centro di gravità del paese. Se comunque si deve cercare il nodo drammatico della crisi e di questa classe, non c'è film, piú di *Mörder*, che al di là delle sue apparenze di caso patologico, ponga in luce e in schiacciante evidenza le sue motivazioni e le sue risultanti, nell'ambito dell'Europa di allora. *Notturno* ne è una versione malinconica e umana. *Monsieur Verdoux* il riflesso storico nel nuovo dopoguerra, la dimostrazione patente della sua verità: patente

e perciò sarcastica. *Mörder* resterà come una prova irrefutabile: anche se ormai non reperibile, perché ad onta dei cineclub, il film resta seppellito dal tempo ancora piú di uno spettacolo teatrale, le cui apparenze almeno possono venir riesumate. Fa parte delle nostre circostanze che le arti piú legate al destino comune degli uomini, come il cinema e il teatro, non durino mai piú di una stagione, soprattutto perché la loro tecnica ha questa durata. Il passaggio degli anni rende sempre piú anacronistico ogni film passato, all'occhio dello spettatore. Se oggi si proiettasse *Kameradschaft*, quanti insegnamenti e quante conclusioni se ne dovrebbero trarre! Ma gli anni lo rendono incomprensibile. Ed in *Mörder* com'è violenta e inesorabile la condanna pronunciata dalla malavita in assemblea plenaria! L'assassino, anche nei tratti fisionomici di Peter Lorre ripete il pauroso e vendicativo senso d'inferiorità della piccola-borghesia, quindi non è condannabile per se stesso. Non ha colpa se i secoli hanno adunato in lui dolori e mali che lo spingono alla ferocia: è condannato all'assassinio e alla morte dalla sua stessa esistenza. Si difende da una minaccia che non percepisce, incrudendo nel modo piú ripugnante contro l'innocenza del prossimo, presa a immagine della società che odia.

E' caratteristico che ciò sia espresso da un fatto violentemente sessuale: dalla violenza stessa della vita che insorge contro le proprie sventure. La forma stravolta ed atroce, denuncia deviamenti altrettanto aspri della sua condizione sociale. Come Verdoux sente cosí relativa la propria debolezza dinnanzi alla colpa dei condottieri di guerre, cosí l'assassino del film di Lang potrebbe facilmente difendere se stesso, se vedesse i campi di concentramento, se conoscesse gli orrori di questa e delle prossime guerre, e l'incubo nascosto, ma agghiacciante, della sua vita, come di quella dei suoi simili: piccoli uomini abbandonati in una città ad una esistenza infelice di cui non sentono la ragione, e non possono dirsi responsabili. Nella città di Mahagonny, Brecht descrive la vita ridotta a « essen, lieben, saufen, boxen » (mangiare, amare, bere, boxare) nei modi piú volgari e piú tristi, appena li si metta allo scoperto. L'assassino anch'egli non trova altro: ed è talmente esasperato che non si pone piú remore. Questo poteva dirsi della piccola-borghesia tedesca, fomite e forza del nazismo, pronta a credere nelle sue promesse, e a farsi avanguardia della nazione nella sua rovina, pari al cieco di Breughel. Questo strato sociale sembrerebbe condannato a cadere o sotto la dittatura dell'alta borghesia, o sotto quella del proletariato. Lo avverte confusamente: e questo senso di oppressione storica lo conduce, con il coraggio della disperazione, a creare sistemi di rottura e, concedendo la propria alleanza, ad assicurarsi privilegi, che poi risultano ingannevoli. In *Mörder* è chiara la prefigurazione del nazismo, nella sua genesi e nei suoi sviluppi: ma può far anche riflettere che non siamo ancora al finale, anche se il nazismo è scomparso dalla scena. Vi sono altre prove.

Kameradschaft annuncia la solidarietà di tutti i lavoratori contro

la durezza e i rischi della loro condizione, nella lotta quotidiana. Questa solidarietà è la loro maggiore arma. Da lei può essere condotta l'umanità. Eppure ad essa mancano ancora molti anelli di congiunzione: ed è da questi anelli che dipende la nostra sorte. Sono difficili a formarsi, facili a rompersi: ma la loro esigenza è inoppugnabile. Come mai quegli operai tedeschi che ubbidiscono al loro impulso e corrono in aiuto dei compagni francesi, hanno poi ceduto? Li hanno poi massacrati e torturati? La loro grave immaturità ideologica va forse attribuita alle difficoltà intrinseche della situazione storica, ed anche a una stanchezza pesante del proletariato stesso. *Kameradschaft* testimonia quale azione gli fosse possibile: ma il fatto che la decisione fosse sempre da prendere, e che non mancassero esitazioni, dimostra come la prima guerra mondiale avesse stremato le sue forze. « Hinkemann » il mutilato eunuco del dramma di Toller, è la piú chiara visione del suo dramma: all'inizio, egli tiene tra le mani con tristezza un cardellino accecato: se stesso.

Il film di Pabst, illumina comunque un significato, che le prove succedutegli dopo non possono annullare. L'esigenza che ha posto, dovrà trovare sviluppi e vita concreta, anche se in altre forme, forse molto diverse. Del resto, se si esamina il film molto da vicino, non è difficile scorgere la sua programmaticità. Nei film europei che riflettono la crisi, risulta evidente lo sforzo di interpretarne e definirne l'uno o l'altro aspetto: vi giungono con poca chiarezza, perchè alla materia esaminata si sovrappone la mentalità di chi la guarda, come espressione di taluni ceti intellettuali. Pabst non riporta la realtà com'è: e non pone interrogativi. Quelli invece di *Tempi moderni* come furono e sono attuali! Pabst riflette un'incertezza, ma non ne vede gli sviluppi che in termini semplicisticamente dimostrativi. La grande forza del film sta nell'universalità del suo contenuto. La sua debolezza storica, nell'inefficace riferimento al proletariato tedesco: nella sua bella ma facile indagine, nella sua incompletezza, che la storia purtroppo rivelò. Si manifesta la grandezza di questo irrompere della classe operaia: non sempre la sua realtà. In Pabst, come negli altri registi europei che lavorarono attraverso l'epoca della crisi, agiscono coscientemente o incoscientemente preoccupazioni ideologiche che deformano la loro opera, soprattutto quando non vengano riscattate da un empito lirico, e pretendano invece di dominare la realtà. Non che l'arte non abbia sempre un suo vero contenuto ideologico: ma deve restare indipendente dalla volontà di chi è l'artefice, perchè piú dell'artefice, è forte e decisiva la realtà che esprime, i sentimenti diffusi di cui si fa voce.

L'artista e il regista europeo vive e gioca soprattutto con la sua coscienza. Perciò il film americano o il film sovietico hanno ben altro potere e senso. Tuttavia, anche con questa fondamentale riserva, anche attraverso la cultura e la elaborazione, il film europeo della crisi lascia trasparire le linee e le tracce piú mordenti della situa-

zione: ne dà un'analisi non facile a interpretarsi e a chiarire, ma che nel fondo contiene i dati richiesti.

La guerra ha reso impotenti le classi e le nazioni europee, le ha fatte accasciare su se stesse in preda a sussulti isterici. Altrove invece si impara ad amare la vita. La crisi getta da noi nel masochismo del panico e della disperazione. Nell'Unione Sovietica non fa che incrementare il lavoro, e negli Stati Uniti appare come una violenta malattia sul grande corpo della società, malattia tanto forte nelle sue scosse quanto salutare nei suoi effetti, perché rende cosciente buona parte della nazione del pericolo rappresentato dal fascismo, sotto qualsiasi apparenza si presentasse, permette a Roosevelt l'esperienza del New-Deal e l'intervento nella guerra contro il fascismo. L'americano, pagando in sofferenze e in miseria, cominciò a comprendere quale fosse la natura dell'ordinamento sociale a cui soggiaceva, quale strada stesse prendendo la dittatura della potenza finanziaria, quanto diversa fosse invece quella del progresso: si fa largo una nuova coscienza democratica (mentre in Europa la crisi rafforzava e suscitava dovunque il fascismo).

Nel *Kid* la miseria degli «slums» fa da protagonista, come in *Giglio infranto*: ma si presenta già con diverse scosse e movenze. Durante la nascita della sua nazione, l'americano spesso appare quale una vittima che cade sotto l'oppressione della storia e delle necessità — come gli schiavi nella costruzione delle piramidi. Dopo, si accorge di essere vittima, e pur non credendo di poter rimediare alla sconfitta, si erge di fronte ad essa, e ne sorride. Non che sia ottimista. Charlot vede che tutto va male: ma non gli dà importanza, e pensa che valga ugualmente la pena di vivere, liberandosi come si può dall'infernale meccanismo nel quale si è messi a fare da rotella. Basta un sogno, un momento di tenerezza, un sorriso e si raggiunge un altro mondo, quello angelico e paradisiaco, dove si cammina sui pattini e suona ininterrottamente l'organetto di Barberia: dove si può danzare.

Nel *Kid* è l'uomo che vince, e non tanto per il bisogno violento della società puritana di essere rassicurata con un lieto fine, quanto perchè nulla riesce a far sparire per sempre il sorriso e la bontà in Charlot (verranno poi i «tempi moderni», ed il sorriso si farà amaro, l'innocenza, rassegnazione). Tuttavia, questo sorriso svagato non escludeva la catastrofe: anzi, la preannunciava. L'affetto per il kid, sola isola nell'ostilità che ognuno riscuote in se stesso e negli altri, sembrava quasi presagire la burrasca che avrebbe infuriato, e da cui pochi avrebbero saputo come salvarsi, aggrappandosi alla cieca. I quartieri descritti da Chaplin, mattoni, immondizie, alcool di infima distillazione, erano animati da una vita febbrile ed aspra, nella quale Charlot aveva sempre la peggio. La lotta per la vita: ed in essa l'unico risultato era riuscire a malapena a vivere: ed appariva incredibile come vi riuscisse perfino Charlot, come il kid se la cavasse brillantemente, anche se con l'intervento finale dell'esercito della salute. Ma questa vita per scommessa non può non finire col crollare.

Le circostanze schiacciano proprio quando se ne sta ridendo. Stringono come un cerchio di ferro, nell'angusto circuito di quei marciapiedi e delle tane dove ci si rifugia dall'esterno, inseguiti e percossi dal clima — che va ad eccessi, quando è tra il cemento e la pietra — dalla fame e dal sonno che non finiscono mai. Il lavoro è una maledizione: Charlot lo fugge, lo sente come un'infamia. Un giorno, è vero, prova a sottomettersi, esce da una prigione, si presenta ad una fabbrica, si sottopone al taylorismo. Charlot pensa di aver torto e che invece abbiano ragione gli altri, alla lunga. Pensa che i suoi istinti siano deleterii: e del resto le possibilità di vita per i vagabondi si fanno sempre piú scarse. Charlot si ribella a sé stesso in nome della buona condotta morale e civile, entra coraggiosamente nella mischia, convinto della santità del lavoro, fidandosi dei buoni sentimenti che ufficialmente animano la società e la saggezza delle istituzioni. Charlot fa di tutto per marciare nei ranghi, ma non gli è possibile: l'istinto di vita e di libertà è in lui fortunatamente ancora piú forte delle circostanze. Non si lascia sconfiggere, anche quando gli altri sono già rassegnati. Con lui l'automatismo cronometrico del lavoro sulla macchina, non funziona: e peggio ancora l'esperimento di costringere lo stomaco e la bocca ad una cieca ubbidienza, fatta di gesti e di secondi contati. Non manca la buona volontà: tutt'altro. Ma non basta. C'è qualcosa di piú forte. Questo qualcosa lo trascina incosciamente dalla parte degli scioperanti, lo fa camminare in testa al corteo. La protesta in lui è connaturata, semplice, effettiva. Gli altri se ne accorgono prima di lui, e lo cacciano con violenza, lo lasciano andare per le vie del mondo, in cerca di libertà e di felicità, che per loro sono termini irritanti ed ingrati. Charlot ricerca: nessuna verità è sufficente, nessun orizzonte è definitivo. Cammina di esperienza in esperienza, lungo le grandi pianure, i campi e i deserti del nuovo mondo. Nessuna sistemazione può essere l'ultima. Dentro di sé e dentro il cuore di chi sta vicino c'è sempre qualcosa che non si conosce.

La crisi non porta grandi novità, né lo stupisce: tutt'al piú diffonde fenomeni ed agitazioni curiosi, imprevisti, illogici all'apparenza, quanto conseguenti e rivelatori nella sostanza. Il male dà per un attimo in sfogo: poi continuerà a rodere nell'interno, e tutti seguiteranno a nasconderlo come una vergogna, tutti sanno che esiste, ma ben pochi hanno il coraggio di confessarlo, come ben pochi sono coloro che seguitano a nutrirsene e a farsene una ragione di esistenza, in quanto riescono a godere a mezzo del male altrui, immergendovisi fin al collo, e comparendo sul bianco dello schermo per dare al ritmo della fabbrica un rigore feroce. Sanno bene che non serve, che niente migliora: ma la loro vita si riduce a questa applicazione del male, cosciente, metodica, che cresce fino all'estremo. Quali possano essere gli sviluppi della situazione, fin dove la nostra volontà possa effettivamente e concretamente influire sulle determinazioni storiche, forse non è dato sapere: ma al di fuori, resta qualcosa che non si può sopprimere, sono i sentimenti che percorrono il cuore e il viso di

Charlot, la tenerezza e l'affetto che rompendo il cerchio di solitudine a cui costringe la società, si rivolgono agli esseri e alle cose. La crisi ripropose all'uomo americano la problematica della sua esistenza, gli fece dubitare di tutto, lo scosse profondamente, rendendo ridicoli i miti con cui lo si era ingannato e drogato, riportandolo alla realtà e alla verità della sua condizione, ponendolo dinnanzi alla società non piú come un accusato, ma come il giudice, dandogli indipendenza e libertà, ristabilendo la sua primordiale alleanza con la natura, al di sopra di ogni condizione sociale. In Europa queste reazioni assumono subito il volto dell'angoscia: qui, anche se gli ostacoli sono ancora piú duri, c'è piú spazio e piú tempo: Charlot finisce sempre col vincerla (non a caso Monsieur Verdoux è cittadino europeo, ed è senza speranza) anche se i mastodontici meccanismi a cui si oppone lo schiacciano sotto di sè. Non siamo che alla prima puntata. Nell'oriente dell'Europa, la lotta si svolge con altre armi, sommuove le distese dell'Asia, sovrapponendosi alle antiche religioni. Charlot porta sempre in salvamento i valori della vita, la chiarezza del suo destino, contro gli idoli e gli spauracchi. Tutto ciò costa molta prigione, molta fame: ma è finalmente dimostrato che la rete ha delle falle, ed è perciò possibile guardare le cose al di fuori di essa. La partita non è chiusa. Questa prima crisi, certo, ha spostato solo lievemente gli angoli di questa rete, di queste illusioni — pensarsi come a un'olimpiade del successo ed accorgersi troppo in ritardo quanto fosse l'handicap in partenza — ma è presagio di molto altro, da cui si potrà essere anche travolti, da cui però, con il sacrificio e il dolore di chi è stato ingannato, nasce una nuova coscienza, su cui aleggia lo sguardo della macchietta da music-hall che facendosi chiamare Charlot, ha vissuto tutti i modi di essere a servizio, licenziandosi ogni volta, dando gli otto giorni, fracassando involontariamente e grottescamente la rete su cui è intessuto il cosiddetto vivere civile del paese.

E gli altri? Come seguitano a vivere? A cosa pensano di approdare? Perché sperano? I film di Charlot toccano piú l'uomo dell'americano: appartengono all'emigrato, diffidano troppo apertamente della nuova patria. Il mondo americano, l'uomo in quanto americano, « common man », hanno il loro specchio nelle storie raccontate cronisticamente da King Vidor in taluni suoi film, con uno schema giudiziario. Dopo *Alleluja!*, i film di Vidor nei quali è presente un impegno artistico, sono, a giudizio comune, *La folla, Street Scene, Nostro pane quotidiano,* che convergono su di un tema unico, da da lati diversi: appunto la situazione dell'uomo comune americano durante lo svolgersi della crisi mondiale. Seguiranno piú tardi i film di Ford *Furore* e *La via del tabacco*, che hanno, com'è noto, un ampio respiro e un vero senso d'obbiettività: ma la loro derivazione confessatamente letteraria, conferisce un aspetto soprattutto illustrativo ed evocativo: non vi è in esse evidentemente l'aderenza della documentazione. Riflettono la crisi, ma già la storicizzano in quanto la interpretano sugli schemi di Steinbeck e di Caldwell. Hanno cer-

tamente cittadinanza in una storia del cinema: qui, vanno appena citati, in quanto non appartengono a quelle eco dirette che esaminiamo (anche *Street Scene* fu tratto da un dramma di Elmer Rice: ed è perciò meno probante degli altri due, quantunque l'esigenza dello spettacolo accomuni film e dramma, ed i nuovi valori formali esposti dal film abbiano un valore di conferma e di arricchimento, portando un senso storico nei movimenti drammatici, dando alle vicende una precisa verità). King Vidor appartiene anima e corpo, senza riserve, al mondo yankee e ne fa fede perfino la sua rassegnazione all'industria, riflessa nei molti film scadenti e talvolta di un evidente cattivo gusto (*Duello nel sole*), che ha accettato di portare a termine.

L'arte non ha per lui la retorica dell'educazione europea, non è una missione, ma un'attività, un lavoro normale, che deve cedere alle esigenze dei consumatori, o almeno tenerle ben presenti, agire liberamente, ma nelle condizioni tecniche poste dal mezzo, penetrando nelle leggi fisiologiche dello spettacolo cinematografico. I suoi maggiori film non cedono a nessuna suggestione culturale, ma intendono esporre la realtà umana a mezzo dello schermo, esporla in modo emozionante e convincente, com'è necessario. Non può non essere obbiettivo. Vuol soltanto riferire: e questo gli consente di non alterare in un modo qualsiasi la versione offerta dai fatti stessi. Non so cosa si potrebbe dire di questi film se li si facesse visionare oggi in pubblico né quale portata si possa loro accordare con un giudizio estetico rigoroso, posto e non dimostrato che sia possibile un giudizio di questo genere. Ma per un'analisi storica, essi sono ancora l'ultima parola sullo stato d'animo e sulle norme di vita della cittadinanza americana, perchè nonostante i molti avvenimenti, i molti film, le molte parole, che sono succedute a loro, le domande che essi ponevano attraverso i fatti esposti, sono state sostanzialmente eluse. Anche se sono soppravvenuti e forse ancora si protraggono periodi di benessere, questi periodi hanno nettamente il senso della loro provvisorietà, sentono di non essere risolutivi. Appare caratteristico che dopo di questi — a cui si può accostare strettamente *Scarface* nel tempo e nel significato — non siano apparsi altri film americani cosí chiari sulla coscienza americana, cosí rispecchianti le vicissitudini di una situazione collettiva: una coscienza a cui ora sono affidate le sorti della storia, e nella cui evoluzione è nascosto il suo destino (i migliori fra i film americani piú recenti, come *Boomerang*, *Lost Week-end*, *Crossfire* hanno una penetrazione non minore, ma certo non cosí sintomatica e generale). Nel comportamento presente e futuro del popolo americano — che dispone dei mezzi piú forti di produzione e quindi di lotta e di potenza, anche se li aliena appena sorgono — sta l'interrogativo presente, che si riflette anche in un arresto ideologico. Le condizioni di vita del lavoratore americano, appaiono assai diverse da quelle del proletariato europeo ed asiatico: ed è questo che sembra allontanarlo dal socialismo, lo porta a creare

dove arriva la potenza del suo paese, una muraglia morale e materiale contro di esso. Vive davvero in una società che annulla le contraddizioni e permette un suo genere di progresso nell'ambito dei normali rapporti di produzione capitalistica? Sono effettivamente operanti il suo benessere e la sua libertà?

I film di Vidor permettono di vedere la realtà da vicino, chiarendo i fatti. *La folla* indica il destino comune di una coppia comune, *Nostro pane quotidiano* porta la vicenda su di un piano collettivo, unanime: quello del lavoro. Ogni americano si sente legato al suo lavoro, sente scaturirne ragioni di vita: ed è per questo che il suo mondo risulta attivo, vitale, fecondo. Lo sviluppo e l'evoluzione delle sue forze produttive hanno ricevuto un grande impulso dal meccanismo della divisione in classi e del plusvalore. In esso si prolunga e si afferma la funzione d'avanguardia della classe borghese, dopo che altrove essa è cessata da quasi un secolo: e questo suo vero e imprevisto exploit storico, che assume proporzioni sempre maggiori, pone nuovi termini al progresso dell'umanità, che richiedono un approfondimento dell'ideologia, ponendola di faccia a una situazione piú complessa e piú problematica di quella considerata finora. Ogni ideologia non ha che una funzione storica, pratica, e quindi limitata nel tempo per quanto illimitata nei suoi effetti. Dinnanzi a larghissimi strati di lavoratori, proletarii o piccolo-borghesi che siano, indifferenti, se non addirittura ostili, l'ideologia socialista assumerà nuove istanze, pronte ad agire nei nuovi crocevia storici. La stessa costruzione dello stato socialista non ha seguito la tecnica americana? La storia stessa condurrà il lavoratore americano verso il socialismo: e l'ideologia socialista verso il lavoratore americano e la struttura dell'organismo sociale che si è costruito, anche sotto la guida dei trusts e la loro dittatura. La nascita della nazione yankee — si ricordino ancora i cowboys dei « western », gli sceriffi, le rispettabili bombette e le gonne a campana, gli eroi pettoruti, i negri di *Alleluja!*, gli emigranti di *Ombre rosse* — ha avuto una sua storia, profondamente diversa da quella delle nazioni europee, piú convulsa e piú libera, dove vigono sostanzialmente altre leggi: e questo si può estendere a gran parte delle colonizzazioni europee. Lo stesso deve dirsi per le popolazioni asiatiche che oggi rinascono all'indipendenza, alla libertà, al lavoro costruttivo. Certamente l'umanità si dirige verso forme socialiste di vita, in forza della sua stessa struttura fisica. Difficilmente sarà possibile in un senso unitario e senza contrasti. Fra le diverse esigenze agirà fortemente una dialettica di scontri per cui non mancheranno lotte che potranno sembrare fratricide, ostacoli e sconvolgimenti, il cui senso finale non potrà non essere positivo, ribellioni, errori, deviamenti, orizzonti completamente nuovi col nuovo sorgere degli anni. Ecco perché il turbamento dei personaggi di *Folla* e la risoluzione di quelli di *Nostro pane quotidiano* hanno un significato storico, tanto poco chiarito, in quanto ancora attivo nella vita di questi anni. Il piccolo-borghese europeo, enunciato cosí limpida-

mente da Monsieur Verdoux, di fronte alla rovina della crisi, che sottrae ogni fondamento alla sua vita condannandolo alla disoccupazione, ricorre al delitto, anzi al massacro: non ha altra via d'uscita (e difatti il massacro non è ancora finito). *Scarface* non lo fa coscientemente: è una sorta di disperazione tacita, di fondamentale debolezza. Una sventura: non un destino. Una sventura anche collettiva, ma posta sotto il segno del riscatto, perché il protagonista sempre vorrebbe ribellarsi ad essa. Monsieur Verdoux invece protesta e maledice, sia pure sorridendo.

Scarface sente di aver ragione dinnanzi alla società, e torto dinnanzi a se stesso. La coppia della *Folla* conosce l'angoscia della miseria, l'avvilimento della giornata quotidiana, ma infine trova pace nella sua nuova creatura. I contadini di *Nostro pane quotidiano* dopo dubbi di ogni genere, lotte, affanni riescono a riunire i loro sforzi, a costruire un canale d'irrigazione, a rendere fertili nuovi campi, a dare pane alla loro vita.

Spentasi la febbre della scoperta di una civiltà e della sua edificazione, dove l'uomo americano si misura solo dal ritmo del nuovo organismo fatto sorgere, e si perde in esso, questo organismo si incrina e trema sotto le sue mani, viene fatto a tutti di chiedersi: a che scopo? E' la domanda che rivolgevano mezzo secolo fa gli anarchici di Chicago, prima di cadere sotto il piombo. Dinnanzi al proprio lavoro, che sfugge sotto alle mani, gli umili eroi di Vidor si sentono prendere da una sorda e oscura agitazione. Il patto con la società appare infame: noi, come la folla, diamo tutta la vita al lavoro, ed in cambio? In cambio potenze lontane e quasi inconoscibili ci tengono a freno sotto la carota del salario minimo e il bastone del licenziamento: e i *manager* ci offrono poi un salario ancora minore. Questo, appena gli altri paesi, coloniali anche senza saperlo, si rifiutano al nostro dumping. Se poi vengono di nuovo e piú rigidamente costretti alla soggezione, c'è in serbo la politica degli alti salarii: che ad ogni buon conto viene seguita e preceduta dalla regalia della guerra: *Heldentod*. Il nostro destino è alienato, soffocato in tutti dalle leggi di forza. In realtà, un breve circuito, che frantuma e rende inutile l'esistenza.

La folla passa dalla disperazione all'esaltazione, senza trovare un fine, cedendo sempre all'inganno. Quello che ha avuto dalla natura, deve tutto consegnare ad una società di cui ignora la ragione d'essere. La religione è un inganno troppo facile, l'affetto e la solidarietà degli altri vengono uccisi dalla fatica quotidiana, dall'affanno del « job » che incalza e distrugge (secondo statistiche ufficiali il 30% vive in condizioni di vita « miserabili »: comunque assai meno di ogni altra popolazione).

Che il componente della « folla » provi un malessere profondo posto davanti al proprio compito quotidiano, che ne avverta la vanità, anche quando lo conquista duramente (Charlot diviene crumiro), non si può dubitare. Ma è altrettanto vero che solo a barlu-

mi egli ne prende coscienza, e che è sostanzialmente incapace di dirigersi oltre a scopi puramente sindacali. Forse perché si trova ancora in posizione di privilegio rispetto al proletariato mondiale, forse perché le contraddizioni gli sono parse passeggere e non permanenti, ed ha pensato che la crisi fosse un episodio, non un sintomo: perché il sistema capitalista aveva ancora una funzione produttiva da svolgere, e si alleò perfino con l'U.R.S.S. L'epoca di Roosevelt ha segnato il suo apice, grazie ad una democrazia non solo nominale, per cui si poteva lottare anche liberamente per il « pane quotidiano ». Ora la dittatura si va facendo piú serrata e aspra: anche se dovesse vincere un'altra guerra, non può non condannarsi, come condanna l'uomo desolato, mediocre e amaro delle sequenze di Vidor, al vuoto della sua coscienza: uomini cavi, dice T. S. Eliot. Il vuoto non è metafisico, astratto: è tedio, è impossibilità di affetto, senso perenne dei giorni, perché ci si sente vittima, e non si può liberare la volontà. Ma resta sempre una positiva funzione dialettica. La condanna è generale.

Eppure questi film sono a lieto fine: la ricerca, come sobriamente la descrive Vidor, conduce a soluzioni concrete, nascenti da una corrente umana e religiosa, in cui si immerge l'animo. L'acqua improvvisamente zampilla all'inizio del canale, e corre come la vita per la terra arida, mentre gli uomini le fanno ala, stanchi, ma felici. Si diffonde il libero frutto del loro accordo solidale: un atto di fiducia nella loro ricerca, qui testimoniata cosí direttamente e semplicemente, con la pura e grande forza dell'immagine cinematografica, intenta solo a far parlare la realtà. Il popolo americano è in fermento, perché cerca come dare uno scopo alle sue costruzioni. La sua libera ricerca attraverso lotte, sconfitte, errori, delusioni, dovrà infine approdare ad una vera solidarietà con gli altri popoli, ad un suo decisivo contributo umano. Il sommovimento della struttura economica statunitense, oggi ancora nascosto, si farà ampio ed aperto. I rapporti tra scambio e produzione, mezzi di produzione e classi, che sono caratteristici di questa struttura, formano ceti di nuova fisionomia, che appena avranno coscienza di se stessi e della loro possibile libertà, potranno agire ideologicamente e politicamente con movimento di scambio dialettico verso gli altri popoli socialisti, con una propria applicazione: dall'alterità all'unità, e viceversa. Se ne potranno riconoscere in futuro anche sullo schermo i segni e le immagini.

Vito Pandolfi

Nota. — Dall'inchiesta condotta dal dottor Kinsey « *Sexual Behavior of the Human Male* »: 54,1% degli interrogati ammettono un loro comportamento immorale: *premarital and extramarital intercourse, masturbation, nocturnal emissions, homosexuality and animal contacts.* 40% reagiscono a stimoli omosessuali, 37% hanno avuto rapporti omosessuali dopo l'adolescenza. 88% si danno al « heavy petting », e il 28% se ne accontenta. Il 92% alla masturbazione: molti anche dopo il matrimonio (in gran parte: *shake*). GILDA: ATOMIC GIRL.

Cinema e jazz

Troppo poco si è scritto finora su questo argomento. Recentemente è apparso sull'*Écran français* un articolo di Boris Vian, intitolato *Le jazz emasculé et trahi*, che tutt'al piú potrà accontentare i profani per il suo tono vagamente informativo e i lettori superficiali e frettolosi per la sua brevità: una piccola storia del jazz « ad usum populi », un elenco incompletissimo di film musicali e per finire alcune considerazioni risapute sull'imbecillità di certi film rivista. Ma il problema che maggiormente potrebbe interessare critici e cineasti, vale a dire i rapporti fra il jazz e il cinema, o meglio la funzione specifica della musica jazz nel film, il signor Vian mostra di ignorarlo completamente.

In questo articolo ho voluto impostare, e nei limiti del possibile anche risolvere, questo interessante problema, sia passando in rassegna quanto finora è stato fatto in questo campo e citando a tal uopo il maggior numero possibile di esempi, sia traendo alcune conclusioni di indole generale. A dire il vero, il materiale che avevo a disposizione non era certo abbondante; comunque, gli elementi che c'erano sono stati considerati e messi, io credo, nel dovuto risalto.

* * *

Sarà opportuno iniziare con alcuni cenni storici. L'avvento del sonoro apriva tutta una gamma di possibilità nuove ed avvincenti. La musica, in particolar modo, si prestava egregiamente a completare, a fare da tessuto connettivo delle immagini, esercitando contemporaneamente sullo spettatore un'attrattiva cento volte maggiore del parlato e dei rumori generici. Tutto questo i produttori lo capirono al volo, soprattutto quelli americani, e dal 1930 in avanti realizzarono un numero sempre crescente di film « musicali », tra i quali i film jazz occupavano un ruolo di primaria importanza. Dal *Re del jazz* con Duke Ellington a *Hollywood Hotel* con Benny Goodman, da *Stormy weather* a *Sfolgorio di stelle* e *New Orleans*, per non parlare dei numerosissimi film con orchestre commerciali sul tipo di Paul Whiteman — che certi agenti di pubblicità si ostinano a chiamare il « re del jazz » — e di Glenn Miller, le case nordamericane hanno abilmente sfruttato, da un punto di vista finanziario s'intende, l'attaccamento di larghi strati della popolazione per la musica « hot », la simpatia che essa suscitava all'estero, e il fatto che la sua originalità e il suo carattere di novità avrebbero loro permesso di economizzare sulle spese di produzione, ripetendo per molti anni la medesima formula. Durante il recente conflitto, poi, si è notato un notevole incremento nel ritmo di realizzazione dei film rivista, in quanto essi rappre-

sentavano, insieme alle commedie intimiste e ai film comici, un elemento ideale di distensione e di sollievo per le truppe combattenti e per gli operai delle industrie di guerra sovraccarichi di lavoro.

In linea di massima si può affermare che, dopo un primo periodo in cui si riteneva fosse abbastanza efficace inserire in questo genere di film della musica leggera qualsiasi, senza pregiudiziali artistiche, si è arrivati in un secondo tempo a comprendere la necessità della presenza di orchestre le quali, oltre a suonare della musica jazz, la suonassero abbastanza bene da soddisfare le esigenze di un pubblico che cominciava ad intendersene. E cosí, al posto di Paul Whiteman e delle grosse orchestre commerciali, si cominciano a vedere, in parti sempre piú importanti, i Louis Armstrong, i Fats Waller e gli altri grandi artisti del jazz. Ma vedremo in seguito quali furono i risultati di questa nuova tendenza.

In Europa, invece, nei primi anni del sonoro la musica jazz percorre altre strade. Per essere piú precisi, in luogo del jazz vero e proprio si preferisce ricorrere, per un complesso di ragioni etniche e sentimentali, alla musica da ballo e alle arie popolari. Basti citare a tal proposito l'*Angelo azzurro* di Josef von Sternberg e il *Dreigroschenoper* di Pabst, in cui gli autori hanno preferito la soluzione, dettata evidentemente da considerazioni psicologiche, di inserire nella colonna sonora arie popolari e ballabili in voga. Un maggior numero di esempi si avranno in seguito, specialmente nel cinema realistico francese. Citiamo *Un carnet di ballo* di Duvivier (nell'episodio di Louis Jouvet) e *Il dramma di Shanghai* di Pabst. Vedremo le vastissime possibilità della musica jazz nell'ambito della scuola realistica.

Il cinema sovietico, per opera di Alexandrov, ha assegnato al jazz una funzione popolaresca e talvolta satirica. Parleremo a tal proposito di *Tutto il mondo ride* e del *Circo*.

In Italia, il problema del jazz nel film si è cominciato a sentire, praticamente, col sorgere del nuovo stile cinematografico del dopoguerra. Senza volere per ora approfondire la nostra analisi, ricordiamo l'uso che del jazz fanno Rossellini, Lattuada e Pietro Germi in *Paisà*, *Il bandito*, e *Gioventú perduta*. Ma anche su questo ritorneremo.

* * *

Musica jazz, dunque. Altri preferiscono dire: musica « hot », musica « swing ». Ma che cosa è il jazz « hot? » Perchè si chiama « hot » — oppure « swing », — e che cosa significa? Ci sembra opportuno, prima di procedere nell'esposizione dei nostri concetti, formulare qualche elementare — e appunto per questo tutt'altro che rigorosa — definizione di questa particolare espressione artistica, quale l'hanno vista alcuni noti teorici o critici musicali.

Massimo Mila sostiene che lo « swing » è una « deformazione timbrica in istretto rapporto al ritmo e alla melodia » e « una suadente altalena ritmica ». Non molto convincente e soprattutto non molto chiaro. Secondo un articolista del *Kurier Literacko Naukowy* di Cracovia, lo « swing » sarebbe « un impercettibile scivolío da un suono

all'altro, creante una melodia ininterrotta e sostenuta a turno dai vari strumenti ». Hugues Panassié, che sarebbe un po' il Béla Balázs della musica jazz, afferma che « per dare una idea vaga, si può dire che lo swing è una specie di bilanciamento fra il ritmo e la melodia, che comporta sempre un grande dinamismo ». La definizione meno generica e letteraria, peraltro, ci sembra quella data dal critico inglese Edgar Jackson sul periodico *Gramophone* dell'ottobre 1936: « (Lo "swing") è una ondulazione ritmica non vincolata né al tempo né al genere, basilarmente derivata dalla caratteristica musica negra di danza, e piú di recente trattata con crescente raffinatezza, generalmente da parte di orchestre da ballo... per una successione di improvvisazioni, o di trascrizioni per solisti o sezioni vocali e strumentali, su un tema prefissato o su una routine armonica ».

Aggiungiamo, per quel che riguarda i due termini « hot » e « swing », che il primo vuol dire: caldo, ardente, e il secondo bilanciamento, dondolío. Quanto a « musica hot », si può tradurre con « musica ardente » o anche « musica viva ».

Chiariti i concetti basilari sulla intima essenza del jazz, possiamo ora entrare in merito alla questione che ci interessa, vale a dire quali siano le condizioni ideali di coesistenza delle due arti. Perchè è chiaro che siamo in presenza di due arti, ciascuna delle quali risponde a requisiti propri, e che il nocciolo del problema sta appunto nei rapporti specifici e di volta in volta mutevoli fra queste due diverse forme di espressione artistica.

Una prima categoria di film nella cui colonna sonora appare della musica jazz, è quella vastissima dei cosiddetti film-rivista. Si è già accennato che il primato quantitativo, e in senso ristretto anche qualitativo, di questo genere di operette, spetta all'America. Tanto vale quindi riferirsi direttamente alla produzione hollywoodiana, e tenendo presente che negli ultimi anni si è avuto un notevole incremento nella realizzazione di questi film, rivolgere l'attenzione a quanto è stato fatto durante e immediatamente dopo il conflitto.

La formula che serve alla realizzazione di questi « musicals » è quasi sempre la stessa: una celebre orchestra in cerca di facile e redditizia pubblicità — piú spesso bianca che nera, per motivi razziali, — un solista e un cantante famosi, un paio di *comedians* con qualche « gag » piú o meno spiritosa, e un nutrito stuolo di *girls* scintillanti. Il problema del film rivista è già risolto. Per ripetere l'esperimento basta cambiare gli ingredienti e modificare quella che con un certo ottimismo si può definire la trama: la formula, però, è sempre quella. Tra i film musicali di recente produzione sono giunti in Italia, dopo la liberazione, i seguenti: *Stormy Weather* di Andrew Stone, con le orchestre di Cab Calloway e Fats Waller; *Ciao bellezza* di Norman Z. Mc Leod, con Benny Goodman e il suo sestetto; *L'inafferrabile felicità* di S. Lanslide, con un piccolo complesso negro di cui ignoriamo il nome e la composizione; *E' nata una stella* del russo-americano Gregory Ratoff, che nell'edizione originale aveva al suo attivo la partecipa-

zione del sestetto negro di Teddy Wilson, ridotta ad una fugacissima apparizione nella versione italiana; *Swing parade* 1946 di Phil Carlson, col sassofonista Louis Jordan; *Sperduti nell'harem* di C. Riesner con l'orchestra bianca di Jimmy Dorsey; *Sfolgorio di stelle* di Andrew Stone, regista di *Stormy Weather*, coi complessi di Calloway e Woody Herman; *Follie di Jazz* e *Hellzapoppin* di H. C. Potter, rispettivamente con Artie Shaw e con un sestetto negro comprendente fra gli altri il trombettista Rex Stewart, il contrabassista Slam Stewart e il chitarrista Slim Gaillard; *Due ragazze e un marinaio* di Richard Thorpe, con l'orchestra di Harry James. Abbiamo voluto dilungarci con questo elenco, apparentemente superfluo, per dare un'idea della popolarità di questi film fra i produttori d'oltreoceano, e per mettere in maggior risalto, attraverso il contrasto numerico, la rarità degli esempi positivi. E' evidente che tutti questi film non hanno alcun interesse dal punto di vista artistico (se si eccettua, per alcune centinaia di metri, *Stormy Weather*, che nella scena del locale notturno in cui si esibisce Fats Waller tende ad una descrizione dell'ambiente in funzione del « blues » (1) suonato, senza peraltro riuscirvi completamente): vi potranno essere un'orchestra eccellente e dei solisti di prim'ordine, ma ciò non vuol dire che si sia raggiunto un risultato essenzialmente cinematografico. Tutt'al piú, andranno in brodo di giuggiole le folte schiere di jazz-amatori e i critici di musica hot, e qualche epigono di Panassié scriverà con compiacimento che « il jazz è ormai entrato definitivamente nell'espressione cinematografica ».

Non è certo prendendo alcuni grandi artisti del jazz e facendoli comparire in operette musicali, che si risolvono i problemi di coesistenza delle due arti. Il jazz, come del resto gli altri generi di musica, ha un proprio linguaggio ben definito, direi quasi elementare, che gli consente di assumere concretezza di opera d'arte senza dover ricorrere ad altre forme concomitanti: un « blue » di Ellington sarà un capolavoro sia inciso su un disco Columbia o suonato in un dancing di Harlem, che inserito nella colonna sonora di un film, purché eseguito da Duke Ellington, anzi proprio *in quanto* eseguito da Duke Ellington. Ma affinché un film sia opera d'arte è necessario che vengano soddisfatti i requisiti di un linguaggio molto piú complesso: la colonna sonora non è che *una* delle espressioni di questo linguaggio, che solo attraverso la presenza delle altre permetterà a un film di organizzarsi ad opera d'arte. E se le altre forme sono insufficienti, l'opera in sé si dovrà ritenere fallita, anche se l'accompagnamento jazz è di valore non trascurabile. Cosí, se noi abbiamo da un lato dieci blues di Ellington di elevata qualità, dall'altro un pessimo film, non dobbiamo sperare di innalzare il livello artistico di quest'ultimo montando i dieci blues nella colonna sonora. Otterremmo il risultato di avere dieci blues eccellenti *in* un pessimo film. Saremmo, cioè, allo stesso punto di prima.

(1) Motivo a tempo sincopato e di movimento lento, tipico della migliore musica hot negra.

Eppure, se analizziamo, anche con benevolenza, ciascuno dei film sopra citati, dovremmo giungere alla conclusione che produttori e registi non hanno afferrato, nella sua elementare schematicità, l'importanza fondamentale dell'assioma enunciato — dato ma non concesso che si siano resi conto della sua esistenza. Infatti, da *Sfolgorío di stelle* a *Swing Parade* 1946 e a tutti gli altri della serie, nella migliore delle ipotesi ci troviamo di fronte a dell'ottimo jazz in film mediocri.

E' chiaro quindi che bisogna rivolgersi altrove per creare i presupposti ad una proficua e razionale collaborazione, o meglio dire *compenetrazione*, delle due arti. Scartata ormai la possibilità di ottenere risultati positivi su un piano spettacolare — almeno in linea di massima — e reclamistico, restano due strade da seguire: la descrizione mediante la musica hot di ambienti e di personaggi; e la creazione di sensazioni di sorpresa, di contrasto e di enfasi nel subcosciente degli spettatori. Una terza strada non esiste; tutt'al piú si potrà, e con ottimi risultati, perseguire simultaneamente i due fini, in proporzioni piú o meno equilibrate: e cioè si potrà descrivere un personaggio inquadrandone il carattere, e al tempo stesso suscitare un sentimento di sorpresa; oppure descrivere un ambiente e insistere contemporaneamente sul contrasto che può esistere tra questo e quello precedente; e cosí via. Vedremo meglio in seguito come tutte queste possibilità siano state raggiunte.

Da quanto è stato detto finora risulta che la musica hot, nell'economia generale del film, va considerata alla stessa stregua di un accompagnamento musicale qualsiasi, e deve ubbidire alle medesime regole tecniche ed estetiche. C'è una fondamentale differenza, però: Il jazz è un'arte *nuova*, e come tale è passibile di un ruolo di notevole efficacia e di grande immediatezza solo se opportunamente dosato ed inserito nella colonna sonora con intelligenza, con discrezione e soprattutto con tempestività. Ciò equivale a dire che nel caso della descrizione di ambienti bisognerà limitare l'uso del jazz a quegli ambienti in cui esso viene realmente impiegato, oppure che mediante esso assumono un particolare significato che altro genere di musica (tanghi, canzoni popolari, ecc.) difficilmente potrebbe loro conferire, evitando di cadere in ripetizioni e di indulgere in atteggiamenti estetizzanti o in lungaggini compiaciute, che riuscirebbero soltanto a creare uno squilibrio nel film e negli spettatori. D'altro canto, se si vuole ottenere un effetto di sorpresa, di enfasi o di contrasto, è indispensabile restringere l'impiego del jazz a quei pochi istanti che dovranno servire ad agire sullo spettatore nel senso voluto. In caso contrario, al senso di sorpresa e di novità si sostituisce una sensazione di monotonia, di insofferenza e talvolta anche di oppressione.

Vediamo ora come si fa a descrivere un ambiente con l'ausilio di un adeguato accompagnamento jazz. Non esistono, purtroppo, esempi concreti cui riferirsi, nel campo specifico della musica swing, ma in linea di massima potranno valere gli stessi accorgimenti tecnici ed estetici di altro genere di accompagnamento musicale intrinseco alla vi-

cenda. Dipende dallo stile e dalla sensibilità del regista, nonchè dalla scuola cui egli s'ispira, il prendere a modello la descrizione di un locale fatta attraverso un solo personaggio (sul tipo dell'*Angelo azzurro* di Sternberg, in cui tutto è visto in funzione di Lola-Lola), oppure quella piú recente del locale notturno di *Monsieur Verdoux* in cui, calcando sui personaggi di contorno — i danzatori spagnoli, i clienti seduti ai tavolini — Chaplin riesce con pochi tocchi magistrali a dare un'idea del tono dell'ambiente. In entrambi i casi la musica ha una funzione descrittiva predominante.

Esiste tuttavia nel caso delle orchestre hot un pericolo che Sternberg e Chaplin non hanno dovuto affrontare e che è intimamente collegato con la definizione del Jackson a proposito della grande importanza che gli assoli strumentali hanno in questa forma d'arte: vale a dire il pericolo che deriva dalla predilezione, comune a quasi tutti i registi di film rivista, di inquadrare in primo piano o in figura intera solisti e direttori d'orchestra intenti a suonare o dirigere, e insistere su questi primi piani e su queste figure intere per piú di un istante. Analogo ragionamento vale per quegli inutili e fastidiosi carrelli avanti, indietro e obliqui, quando si tratta di far vedere sotto diverse angolazioni una sezione dell'orchestra o un solista, carrelli che non dicono assolutamente nulla e non si possono nemmeno classificare fra quelle notazioni stilistiche di cui parlavamo prima, a proposito della durata eccessiva di certi motivi jazz. Siamo nel campo del virtuosismo fine a se stesso che ha il suo limite nella scarsa fantasia del regista e nella povertà della trama.

Si tratta ora di riprendere un concetto in precedenza accennato e di svilupparlo schematicamente. Quali sono gli ambienti particolarmente indicati per venire descritti mediante il jazz? O meglio: dato che non si può parlare di un determinato ambiente prescindendo dal pubblico che lo frequenta, quali categorie di persone, quali strati della società sono, in linea di massima, compatibili con l'intima essenza della musica jazz? Premesso che il jazz è un'espressione artistica schietta e genuina, e che non vi è in esso nulla di esotico e di misterioso — gli « intenditori » che vedono nell'attuale musica hot soltanto la continuazione, la modernizzazione delle canzoni negre africane, erotiche e sensuali, sono rimasti fedeli, evidentemente, ai giudizi affrettati ed elementari che i loro padri davano del jazz ai suoi primordi — si vede subito come sia da escludere dal novero dei locali puntualizzabili collo « swing », gli ambienti equivoci ed impalpabili, i tabarins vagamente definiti di tipo « esistenzialista », le sale da gioco fumose e barocche care a certa letteratura di seconda mano. Piuttosto, locali moderni e arredamento in stile novecento, lampadari razionali e architetture semplici e lineari, scenografia chiaroscurale e oggetti di contorno scelti e predisposti con circospezione, mi sembrano materiale plastico per un accompagnamento di musica swing.

Vediamo ora di esaminare il problema della scelta dei locali in funzione diretta del pubblico che li frequenta. Qui le cose diventano

piú complicate, perchè entrano in gioco considerazioni d'indole etnica, geografica e psicologica. Innanzitutto è evidente che in America, e in particolar modo nell'America dei negri, il jazz trova il terreno piú adatto al suo sviluppo e alle sue manifestazioni: questo per motivi storici e sentimentali che non mi sembra necessario approfondire. Non sarà ingiustificata, quindi, l'attenzione dei registi per questo tipo di commento musicale nei film ambientati negli Stati Uniti d'oggi, e interpretati, almeno in un certo numero di scene, da personaggi negri. Questo non vuol dire che si debba limitare l'uso della musica hot alla descrizione di ambienti frequentati esclusivamente o prevalentemente da negri. Significa che ulteriori restrizioni si dovranno sottoporre a ragionamenti di ordine *psicologico* e *sociale*. Vi sono diverse maniere di reagire di fronte a un motivo sincopato: c'è della gente che quando balla, o comunque ascolta, un « blues », un « ragtime », uno « stomp » (1), prova una sensazione di divertimento, di intima soddisfazione spirituale; altri — ma qui entriamo nella categoria ristretta degli eletti, dei « raffinati » del jazz — si commuovono fino alle lacrime e il senso di soddisfazione intima che s'impadronisce di costoro è qualcosa di piú elevato del sentimento analogo di chi si diverte. In ogni modo questo divertimento e questa commozione, che spesso si manifestano nelle forme piú violente e piú caratteristiche, sono reazioni proprie di gente che il jazz mostra di sentirlo, di persone che magari inconsapevolmente, sono entrate nel suo spirito. Il jazz, già lo abbiamo visto, è un'arte semplice e genuina, ed appunto per questo è conciliabile con manifestazioni di esaltazione e di contentezza che in un primo momento possono sembrare esteriori e spettacolari, ma che in realtà sono profondamente radicate nel subcosciente dell'individuo, meglio ancora nella sua predisposizione sociale.

L'esperienza dimostra che il maggior numero di persone che capiscono il jazz e s'immedesimano in esso nel senso sopra espresso si trova nelle classi sociali meno abbienti, negli strati popolari e non borghesi, negli operai delle città e negli impiegati. Per sincerarsene, basta recarsi in un locale notturno di qualche rione periferico, e vedere come i presenti ballano, ad esempio, un « boogie-woogie ». Lo ballano *divertendosi*. Ed è questo il modo di sentire il jazz.

Dunque: un accompagnamento di musica « swing » sarà indicatissimo per presentare e descrivere locali popolari, frequentati da persone che ci vanno esclusivamente per sentire della buona musica, per ballare e per divertirsi. (Anche qui, naturalmente, bisogna stare attenti a non venir meno alla logica rigorosa delle carte geografiche e delle suddivisioni razziali: sarebbe assurdo, ad esempio, far ballare un « boogie-woogie » a un operaio di Bagdad o a un incantatore di serpenti indiano — ammenoché non si voglia far della psicologia in senso umoristico, e in questo caso entriamo già in un altro campo).

Negli ambienti di lusso dell'alta borghesia, invece, il jazz, quando

(1) Il « ragtime » e lo « stomp » sono due diversi tipi di swing sostenuto e veloce.

non è del tutto impersonale e freddo — e in questo caso non ha ragion d'essere e può benissimo venir sostituito con ballabili commerciali e canzonette in voga eseguiti da orchestre di grido —, ha una funzione tipicamente sensuale ed erotica. Come un qualsiasi eccitante, appaga gl'istinti delle coppie di ballerini, li invita ad altro genere di soddisfazioni. Ma allora, perchè non usare direttamente musica spagnola ed esotica, tanghi e fox lenti, che molto meglio del jazz adempiono alla funzione di stimolanti sessuali? L'impiego dello swing, e anche quello dei « blues » — che pure sono musica lenta e melodiosa — in simili ambienti contrasterebbe in misura notevole con il tono aperto e completamente privo di notazioni sensuali del jazz.

Ragionamenti analoghi si possono fare nel caso di locali non pubblici, salotti, case private in cui si organizzano feste da ballo e cosí via. L'unica differenza è rappresentata dal fatto che quasi sempre, e ammenoché non si tratti di famiglie facoltosissime, le fonti della musica saranno grammofoni e apparecchi radio. Cambia lo strumento, ma il risultato è sempre lo stesso.

Soffermiamoci ora, in breve, sull'apporto recato in questo campo (jazz ambientale) dal cinema italiano del dopoguerra. In *Paisà*, Rossellini descrive con poche immagini efficacissime un locale notturno dei rioni malfamati di Roma (3° episodio), sottolineando gli elementi visivi con le note del boogie-woogie piú conosciuto nei mesi che seguirono la liberazione: *In the Mood*, tratto dalla colonna sonora di *Serenata a Vallechiara.* In *Gioventú perduta* di Pietro Germi, c'è una sala da ballo analoga, con un'orchestrina di musica leggera (il jazz c'entra poco, per la verità) e una cantante. Comunque, qui entra in gioco un altro aspetto del problema che vedremo in seguito, e che contempla l'opportunità o meno di ricorrere ad orchestre di valore.

Nell'ambito di questa funzione ambientale del jazz, vanno ricordati due film sovietici che in un certo senso si scostano dagli schemi sopra enunciati e che rappresentano un'esperienza nuova in seguito abbandonata. Si tratta delle due opere piú significative di Grigori Alexandrov: *Tutto il mondo ride* e *Il circo.* In entrambi questi film, ma soprattutto nel primo, c'è, accanto alla descrizione di ambienti, una deformazione satirica dei medesimi a fini sociali. Jazz polemico, si potrebbe chiamare il commento sonoro delle due opere citate. Infatti, Alexandrov vi conduce da un capo all'altro una presa in giro forte e gustosa dei passatempi borghesi e si vale proprio del jazz per dimostrare come la mentalità borghese abbia trasformato e svirilizzato quest'arte fresca e spontanea. L'esperimento di Alexandrov si può considerare riuscito sotto tutti i punti di vista.

Per completare questa prima parte del saggio, sarà bene dire due parole su quello che si potrebbe chiamare *jazz psicologico,* vale a dire sulla musica jazz usata in funzione descrittiva di personaggi, del loro carattere e dei tratti psicologici caratteristici. Il jazz, insomma, adoperato per inquadrare la psicologia di una persona. In linea di massima, valgono i medesimi concetti ed accorgimenti suggeriti per il

jazz ambientale. Un esempio molto efficace si ha in *Odio implacabile* di Edward Dmytryk, nella scena in cui per la prima volta si vede la ragazza bionda incarnata da Gloria Grahame. Un bellissimo primo piano della donna è sottolineato da un acuto assolo di tromba che, oltre a creare un effetto di sorpresa, serve egregiamente ad inquadrare il temperamento frivolo e superficiale della ragazza. Non che il jazz sia un'arte frivola o superficiale: sostenerlo in questa sede equivarrebbe a demolire d'un colpo quanto si è detto in precedenza. Invece si vede in tale esempio come un'espressione forte ed immediata nelle carni del personaggio, da metterne a nudo la psicologia.

In un altro film del medesimo regista (*Anime ferite*), un motivo di jazz contribuisce a centrare simultaneamente due personaggi: un giovanotto riservato e un po' demoralizzato, e una ragazza gaia e dinamica. Infatti, mentre i due si trovano in un bar, un apparecchio radio trasmette un « boogie-woogie »: la ragazza si alza, va verso il centro della sala e si mette a ballare. Solo in un secondo tempo il giovane la raggiunge, ed anche nel ballo traspare il suo stato d'animo.

Un altro esempio molto interessante, seppure esuli alquanto dal jazz vero e proprio, è costituito dalla colonna sonora di parecchie sequenze del *Quai des brumes* di Marcel Carné. Tutte le volte che Jean Gabin cammina per le strade di Le Havre, un assolo di sassofono accompagna il suo passo cadenzato. Il motivo impiegato, tuttavia, piú che ispirarsi al jazz, trae lo spunto da un'aria popolare. Si può osservare che un accompagnamento jazz, se da un lato avrebbe messo maggiormente in rilievo il personaggio, dall'altro ne avrebbe inquadrato il carattere da una visuale differente. In tal senso è da apprezzare la scelta del commento musicale fatta dal regista, che aveva in mente un personaggio ben definito e non intendeva trasformarlo, a scapito della coerenza del film, con l'impiego di altro genere di musica.

Chiarita in tal modo la duplice funzione ambientale e psicologica del jazz, restano da vedere gli effetti di contrasto, di sorpresa e di enfasi che da esso possono derivare. Anziché dilungarci in considerazioni teoriche preferiamo portare alcuni esempi e attraverso essi giungere alle conclusioni del caso.

Nel citato esempio di *Odio implacabile*, le improvvise, acute note della tromba, nonché descrivere efficacemente il personaggio della prostituta, creano nello spettatore un sentimento che è sorpresa, ed anche aspettativa: aspettativa nel senso che fin da quel momento si prevede che qualche cosa di importante sta per accadere. Si è cioè sfruttata, facendola agire sullo spettatore in una determinata direzione — quella del subcosciente — l'originalità, l'eccezionalità della musica hot.

In *Strada sbarrata* (*Dead End*) di William Wyler, un ruolo di primaria importanza è tenuto dalla contrapposizione dei bassifondi miseri e corrotti della grande metropoli e di un grattacielo esile e signorile le cui fondamenta sorgono a ridosso del quartiere povero. Su una terrazza, all'ultimo piano dell'edificio, ricche dame e signori in abito da sera ballano al suono di un'orchestra jazz, mentre in basso

il dramma della miseria e della disoccupazione costringe i diseredati a una vita di illusioni e di contrasti. L'ambiente dei ricchi, il « dancing » sospeso sul culmine del grattacielo non si vedono neppure una volta; ma il contrappunto sonoro è piú che sufficiente per esaltare il contrasto esistente tra i due mondi. Questo esempio è uno dei piú belli di tutto il cinema americano.

Sono frequenti, soprattutto nel cinema d'oltreoceano, effetti di contrasto ottenuti mediante il jazz, nelle scene culminanti di certi film di gangster. Una persona A ne ammazza un'altra, B, alla presenza di amici o colleghi, mentre un grammofono o una radio suonano un motivo sincopato. Si dirà che questo effetto ha fatto il suo tempo perché manca di originalità e perché, a furia di ripetizioni, è diventata una notazione che si esaurisce in una ricerca stilistica. Ma basta un esempio forte e immediato come la sequenza iniziale di *Odio implacabile* — il sergente antisemita che ammazza a furia di bastonate il suo amico ebreo, al suono di un motivo sincopato — per dissipare i dubbi sulla efficacia contrappuntistica di questo effetto. Ora si vede che è tutta questione di stile e di abilità da parte del regista.

Il medesimo Dmytryk, che non a caso ricorre cosí spesso nelle nostre citazioni, in quanto egli ha dichiarato esplicitamente di nutrire una grande fiducia nei futuri sviluppi dei rapporti fra cinema e jazz, ci dà un altro saggio di efficace contrappunto fra immagine e commento sonoro in una scena di *Anime ferite* (che abbiamo già citato a proposito del jazz psicologico). I due protagonisti, Dorothy McGuire e Guy Madison, sono seduti in un caffè e discutono la proposta da lui fatta di acquistare una fattoria e di andarvi ad abitare insieme. La ragazza riflette alcuni istanti, durante i quali la radio trasmette un assolo di contrabasso, e poi dice « no ». A questo punto, tutta l'orchestra risponde al contrabbasso e un gran fragore subentra alle note tranquille e riposanti dello strumento a corda. Il « no » della donna, sottolineato com'è da tutti gli strumenti dell'orchestra, tra i quali emerge il suono robusto e tagliente di alcune trombe, assume un significato di fatalità e di rassegnazione che il solo contrabbasso non gli conferirebbe.

Sovente il contrasto è volto particolarmente a puntualizzare l'antiteticità che esiste fra un determinato episodio e la persona che ne è protagonista. E' il caso di *Citizen Kane* di Orson Welles e del *Bandito* di Alberto Lattuada. Nel primo, un motivo di blues suonato da un'orchestra negra, in contrappunto con piani della seconda moglie del protagonista Kane, da questi trascurata e tenuta rinchiusa in una villa bizantineggiante, è un mezzo efficacissimo per inquadrare lo stato d'animo della donna. Sullo sfondo della musica, infatti, risalta maggiormente la desolazione della ragazza in quell'ambiente barocco. (Si noti che questo esempio non è in antitesi con quanto dicevamo prima dell'incompatibilità di jazz con certi ambienti barocchi ed esotici, perché qui non si tratta di descrizione scenografica e ambientale, bensí di un effetto sonoro con funzione emotiva).

Nel *Bandito,* il ritorno del reduce dalla prigionia e la visione delle macerie che un tempo erano la sua casa e che ora non ospitano piú nemmeno i genitori e la sorella, morti o scomparsi, appaiono in una luce piú marcata e in una cornice di alta drammaticità in virtú del motivo swing («I found my yellow basket») che si sente fuori campo. Peccato che il regista, forse temendo di pregiudicare la spontaneità dell'episodio, non si sia preoccupato di mostrare la fonte della musica — che probabilmente era un apparecchio radio in qualche caffè delle vicinanze. Omettendo questo particolare, è venuto a creare un certo squilibrio fra l'intenzione e il risultato pratico, nel senso che lo spettatore, non riuscendo a rendersi conto da dove provenga la canzone, rimane un po' perplesso e di conseguenza non reagisce con l'intensità voluta. Un eccesso di spontaneità, insomma, che porta a un difetto di realtà e di attendibilità.

Per rimanere nell'ambito della cinematografia europea, vale la pena di ricordare l'uso che del jazz fa Alf Sjöberg nel suo recente film *Hets* (*Spasimo*), realizzato in Svezia. Il protagonista, uno studente liceale, è seduto amareggiato e stravolto nella stanza di colei che fu la sua amante, morta alcuni giorni prima. La radio è accesa e si sentono le note laceranti di un blues. Anche qui è evidente l'effetto di contrasto. In un'altra scena del film, invece, l'accompagnamento jazz è usato per mettere maggiormente in risalto l'azione che si sta svolgendo: lo studente possiede la ragazza mentre la macchina da presa inquadra un oggetto che non partecipa alla vicenda (la lampada accanto al letto, che a un certo punto si spegne).

Questi esempi, tratti da film realistici — o da scene realistiche di film che nella loro ossatura non appartengono a questa tendenza (*Citizen Kane* ad esempio) — consentono di tirare le somme e di formulare qualche conclusione.

Innanzitutto, che nella maggior parte dei casi in cui si vuol ottenere un effetto di contrasto o di sorpresa, questo sarà piú efficace ed immediato se l'orchestra viene in qualche modo eliminata dalla sequenza. (E' il caso tipico di radio, fonografi, o anche semplicemente l'orchestra fuori campo). Infatti, se lo spettatore *vede* un'orchestra — e soprattutto se la vede con insistenza — una parte non trascurabile della sua attenzione si concentra sul fatto che nella scena *esiste* un'orchestra; mentre è proprio attraverso l'assenza dell'orchestra che si esalta la funzione emotiva della musica che accompagna l'azione. Al contrario, una radio o un grammofono sono elementi che favoriscono il raggiungimento della sensazione voluta, in virtú della loro immobilità, e quindi della loro non partecipazione diretta all'emissione del suono.

E ancora: a differenza di quanto si verifica per il jazz ambientale o psicologico, in cui la durata del commento musicale dipende dalla maggiore o minore lunghezza della sequenza che s'impernia sull'ambiente o sul personaggio, e dalla maggiore o minore intensità con cui si desidera condurre la descrizione, nel caso del jazz emotivo va

tenuto presente il carattere di eccezionalità della musica « hot ». Il jazz, già si è visto, è una forma artistica nuova e come tutte le cose nuove rischia di apparire convenzionale se usato senza criterio, di risultare fiacco all'atto pratico ove se ne faccia abuso. Quindi va impiegato solo nei momenti in cui è da sottolineare qualche cosa di nuovo, da mettere in risalto sfumature diverse da quelle che precedono. Ogni abuso provocherà un senso di noia e di indifferenza.

Si è detto prima che l'impiego emotivo del jazz permette di raggiungere risultati concreti soprattutto nell'ambito del cinema realistico. Abbiamo citato un gran numero di esempi (*Odio implacabile, Anime ferite, Strada sbarrata, Spasimo, Il bandito*) per illustrare la nostra tesi. La quale è piú che mai legittima, e deriva dalla natura stessa del realismo cinematografico, che si basa appunto su una esaltazione, spesso su una deformazione della realtà mediante effetti visivi e sonori. Il jazz è forse l'effetto sonoro piú efficace del cinema verista, anche se a tutt'oggi è stato sfruttato in misura trascurabile.

* * *

A conclusione di questo saggio, vediamo brevemente quale sia il criterio da seguire nella scelta dell'orchestra che dovrà apparire nel film o essere inserita nella colonna sonora. A prima vista si potranno distinguere due casi, secondo l'effetto che un'orchestra di elevato livello artistico produce nello spettatore.

1) L'impiego di una buona orchestra favorisce il raggiungimento dello scopo voluto, che può essere emotivo o descrittivo, mentre con un complesso mediocre il risultato lascia alquanto a desiderare.

2) L'inserimento nella colonna sonora di un'orchestra di grande valore distoglie l'attenzione dello spettatore da quella che è la funzione « plastica » del jazz, inducendolo ad attribuire eccessiva importanza alla qualità dell'esecuzione.

Ma guardando il problema da un'altra visuale, risulta evidente che la pregiudiziale posta nel secondo punto non ha piú ragion d'essere. E' assurdo ritenere che una buona orchestra distragga lo spettatore, o che con Duke Ellington un effetto emotivo o psicologico non raggiunga l'efficacia che gli conferirebbe un'orchestra mediocre. La strada da seguire è una sola: bisogna che il motivo da inserire in un determinato punto della colonna sonora di un film sia stato composto e venga suonato dall'orchestra *appositamente* per quel film. Se un compositore di musica jazz, negro o bianco che sia, riceve l'incarico di scrivere e dirigere l'accompagnamento per un film di cui conosce ed approva il soggetto, lo stile e il significato umano, è evidente che egli sarà invogliato ad entrare nello spirito dell'opera, creando della musica adatta e interpretandola in modo che essa risulti in armonia con l'ossatura del film. Ne deriva che quanto migliore sarà l'artista, tanto piú fervida sarà la sua ispirazione, tanto piú efficace il risultato.

Tom Granich

Le inibizioni di un cinema di dittatura

Una storia del cinema della dittatura in Italia non s'è ancora fatta.

Dire « cinema della dittatura » significa riconoscere al regime allora vigente una influenza determinante sulla produzione di quel periodo: influenza determinante che si esplicava o si rifletteva sull'industria, sulla scelta dei soggetti e sul modo di realizzarli, sulla critica, sugli orientamenti dei giovani, sul pubblico ecc.

Il fascismo fu definito « un regime totalitario temperato dalla generale inosservanza della legge ». E la definizione, certo ottimistica, serve a chiarire un clima di mezze libertà che poté dar luogo a qualche opera sincera da una parte, ad una serie maggiore di equivoci dall'altra.

Si potrà discutere fino a che punto un governo od un regime possano influenzare l'opera di una artista che sia veramente tale. Ma è indubbio che il cinema, per essere il meno privato di mezzi di espressione artistica (una poesia, un quadro, si possono comporre o dipingere, per cosí dire, *clandestinamente,* cioè in completa libertà: non cosí un film), si mosse e si sviluppò in un « clima » che ebbe una profonda influenza su tutti i suoi orientamenti. Ed anche se gli interventi del regime non furono sempre diretti, occorre tener conto di una osservazione giustissima che fece un giorno Françoise Rosay a proposito della censura: « Trattasi pure di una questione di coraggio. La censura esiste, sotto forme diverse, in tutti i paesi. Ma la « paura irragionata della censura » è piú forte della censura stessa ed è sufficiente a paralizzare le migliori iniziative ».

Nel cinematografo una simile paura, poiché può essere piú dei finanziatori del film che dell'artista (il quale, se le ragioni urgono, vince piú facilmente questi ingombri psicologici) diventa, com'è logico, un fatto determinante.

* * *

Al cinema italiano della dittatura si può attribuire, come data d'inizio, all'incirca il 1928, quando si cominciò a parlare della cosidetta « rinascita ». La conclusione può essere calcolata verso il 1943 (se non continua ancor oggi, per via di certe propaggini di quella mentalità).

Non è nostra intenzione qui di tracciare una storia, sia pure schematica, di quel periodo: ma piuttosto di trovare un avvio alla storia,

tentando di definire alcuni elementi che possano portare alla rappresentazione di un « clima » in cui operarono gli autori di allora; « clima » tanto piú importante se si pensa che esso portò a gravissime *limitazioni di contenuti,* decisive sempre — queste ultime — agli effetti dell'arte.

Simili limitazioni erano in parte codificate negli articoli della censura governativa; ma, ciò che è piú grave, molte di esse assumevano la fisionomia di vere e proprie inibizioni, poiché è evidente che le cause delle impossibilità ad affrontare certi contenuti, pure guardati con simpatia da molti e da molti altri predicati, erano del tutto sconosciute alla coscienza dei piú.

Se voi scorrete le pagine della migliore stampa d'allora (di *Cinema,* ché *Bianco e Nero* si era assegnato una funzione di formazione della critica cinematografica che lo conduceva, in un certo senso, a superare il suo tempo, anche perché le posizioni teoriche non combaciavano affatto con quelle ufficiali auspicate dal regime), se voi compite un simile lavoro di lettura, vi accorgerete che molti di quegli scritti fanno oggi l'impressione di ingenui quanto impotenti fermenti polemici, nel mentre ci danno la misura per comprendere da quali preferenze vitali, spazzata via la dittatura, è nato il migliore cinema italiano attuale.

Diceva Scaramuccia (*Aria ai soggetti* - *Cinema* n. 136 - 25 febbraio 1942) facendo il bilancio del 1941: « La vita, purtroppo, non è solamente la storiella sentimentale di Titina e di Giorgetto che alternativamente si fanno i dispetti e si sbaciucchiano per duemila metri di pellicola, per finire immancabilmente a farsi suonare la marcia nuziale! La vita è una cosa maledettamente seria, un arcobaleno, dove i colori cupi sono in prevalenza un frutto agrodolce, dove l'amaro, il piú delle volte, ha il sopravvento sulla parte zuccherata. E gli uomini, anche gli italiani, non sono stinchi di santo. E le donne non sono tutte fiori di virtú. Eppure, trovatemi, se vi riesce, in un film nostro, un italiano che sia un farabutto o una donna che sia un poco di buono. Tutti bravi ragazzi, nei film italiani, tutti onesti, tutti specchi limpidi ».

Incalzava A. Spaini (*Pro e contro il film in costume* - *Cinema* n. 156 - 25 dicembre 1942): « Crediamo di non sbagliare constatando che c'è in Italia, di fronte al dramma che dovrebbe nutrire il film moderno, un generale e diffuso stato di pusillanimità. Si corre verso la commedia perché si ha una paura di dover riconoscere che la vita è una cosa seria, che nella vita si può anche piangere, che nella vita si può anche morire. Non abbiamo certo intenzione di toccare le qualità degli ultimi film di guerra; ma non si è dato un andamento da commedia comico-sentimentale anche a questi? I personaggi di questi film tutt'al piú sorridono amaramente o piangono di tenerezza.

Sembra che noi siamo tutti persuasi che la vita spirituale degli italiani sia quella di tenere ignare le fanciulle in un mondo nel quale il diavolo non esiste.

E seguitiamo a propinare agli italiani film che valgono quanto letture per fanciulle al di sotto dei sedici anni.

Di chi è la colpa? Di tutti. Una volta all'anno Blasetti progetta di mettere su un film in cui vi sarà un duro dramma, modernissimo, completamente del nostro tempo e dei nostri uomini. Una volta era la storia di un « rosso spagnolo » (*lo avrà trattenuto il pudore di non poter dire una verità completa*), un'altra quella di un « gangster ». Ma tutti gli anni Blasetti rinuncia a questo dramma moderno. Perché?

Anche il pubblico s'impaurisce, non si sa perché, di fronte ad una realtà che non sia superficiale, infronzolata e che lo metta troppo crudamente di fronte a sé stesso. Ma ciò non gli toglie d'altro lato il suo bisogno di dramma e di tragedia.

Ed allora accorre là dove questo dramma e questa tragedia gli sono in parte offerti. Accorre al film « in costume ».

Mario Alicata e Giuseppe De Santis (*Verità e poesia*: *Verga e il cinema italiano* - *Cinema* n. 127, - 4 novembre 1941) si richiamavano intanto ad una tradizione letteraria, come quella di Verga, tradizione che dette origine marginalmente, da *La peccatrice* di Palermi in poi, a qualche opera sincera. Ma anche il loro era un richiamo ingenuo (oggi se ne sono certamente accorti): perché, come era possibile appoggiarsi al mondo di Verga senza modernizzarlo, cioè senza correre il rischio di raccogliere anche la polemica sociale (forse volevano proprio quello) — simili interessi sarebbero immediatamente affiorati — implicita in quelle creature, in quei personaggi? Ed a che scopo andare a toccare un mondo piuttosto che un altro — ci vien voglia di dire — quando ogni soluzione era tacitamente dettata dal « clima » dei *tempi nuovi?* Cioè da una retorica ufficiale, tanto piú incombente in materia cosí delicata?

Ma questo è un discorso che riprenderemo piú avanti.

Ci occorre ora citare qualche altro parere, completamente falso questa volta, per mostrare come, se da un lato v'era chi manifestava aspirazioni autentiche ma impossibili, dall'altro premeva la retorica delle posizioni ufficiali, che si esprimeva per un cinema « sano e luminoso » (Vittorio Mussolini), un cinema all'aria aperta, ad imitazione di quello americano. Ed un commediografo cosí sintetizzava il carattere di questo cinema *nuovo*: « Ma veniamo al carattere italiano, marca di fabbrica, segno esterno, carattere distintivo. Nessuna arte piú del cinematografo (a parte la pittura) può assumere questo carattere: perchè l'Italia è luce. Dunque il film italiano deve essere prevalentemente di esterni panoramici e monumentali. Sole, mare, terra. C'è poi un carattere non precisamente pittorico, ma squisitamente cinematografico: il lavoro. Ho notato che nei nostri film non si lavora mai, o assai poco... Invece dobbiamo conquistare tutto a forza di unghie e di sudore! Questo carattere italiano, italianissimo, deve entrare come colore nella tavolozza del soggettista italiano. L'italiano è diverso dall'inglese, dall'americano, per il carattere specifico, identificabile, inconfondibile del suo duro lavorare e lottare. E' ora di finirla di sottolineare

la falsa concezione dell'italiano innamorato, che è simile a quella dell'italiano mandolinista, fortunatamente svalutata. L'italiano si innamora come qualsiasi altro essere umano: ma non è questo carattere sentimentale, il suo accento distintivo. Il popolo italiano canta soltanto per aiutare i ritmi del proprio lavoro e della propria marcia ». Chiediamo scusa se siamo costretti a riportare simili balordaggini, ma dobbiamo continuare per ritrovare le *ragioni ufficiali* di un tempo che pare impossibile di avere vissuto.

Ed ecco infatti che cosa aggiungeva un altro commediografo, allora assai celebrato: « Lo sforzo deve essere teso ad una conquista internazionale. Ora, per questa conquista, è necessario un interesse internazionale al film italiano. Di interesse universale, noi, abbiamo la storia ed il paesaggio. Io sono dunque per il film storico che si svolga nel paesaggio italiano. La storia servirà a rappresentare le nostre tradizioni e la nostra razza. Il paesaggio servirà di richiamo turistico. Si potrà, cosí, attuare una produzione di un carattere inconfondibile.

Lasciamo per ora agli americani la vita moderna. E' in questo campo che sono attrezzati. Noi, no!...

Ma anche in questo campo bisognerà essere guardinghi: non tutta la storia è attraente, nè tutti i paesaggi meritano di essere riprodotti. Bisognerà essere *ruffiani*, fino allo scandalo ».

Gli scritti sopra riportati, anche se sono insufficienti ad esaurire la determinazione di quel « clima », costituiscono tuttavia dei punti limite per avviare il nostro discorso.

L'elemento piú corruttore ed il maggiore creatore di equivoci era, naturalmente, il *nazionalismo*: il quale si portava appresso, essendo comandato dall'alto, una serie di caratteri negativi.

Primo fra tutti, quello che chiameremo il « puritanesimo di stato ». E' una prerogativa, ormai, dei regimi totalitari, il combattere la « cronaca nera », quasi si volesse abolire una parte triste, fatalmente triste, della vita, chiudendo gli occhi davanti ad essa.

Le ragioni addotte sono diverse: necessità di orientare fideisticamente il cittadino verso un avvenire ottimistico (necessità di narcosi); necessità di non rappresentare certi lati negativi della vita della nazione « per non farsi cattiva propaganda all'estero » (a questa ipocrisia si crede ancor oggi da parte di taluno); necessità di distrarre il cittadino — e qui il ragionamento potrebbe essere esatto — da una tendenza a *gustare* certi particolari impressionanti, che potrebbero creare una morbosità ed incrementare il vizio.

Senonché tutto si risolve in una questione di misura. In arte, poi, il ragionamento diventa scabroso e non voglio quí ricordare tutte le polemiche fatte circa la moralità e le funzioni educative dell'arte.

Ci basti riportare un parere di Piovene, il quale disse un giorno che senza il male non si dà luogo ad arte drammatica.

Il « puritanesimo di stato », con le sue ubbie, svirilizzava le possibilità di rappresentazione, impediva di creare dei personaggi comples-

si, escludeva molti temi, in una parola, disarmava gli eventuali artisti per i quali fosse stato necessario percorrere certe vie.

Di quí nasceva quella produzione dolciastra, facilmente ottimistica, senza un solo italiano « cattivo », denunciata piú sopra (quella poi dell'italiano cattivo era una delle altre trappole del regime! era infatti impossibile concepire un italiano cattivo, giacché tutti gli italiani dovevano essere fascisti, e un italiano cattivo sarebbe stato di conseguenza un fascista cattivo — non un cattivo fascista; che è un'altra cosa — ci sarebbe insomma, andato di mezzo il regime, intoccabile).

Alla retorica nazionalistica, faceva seguito la retorica pseudo-rivoluzionaria dei *tempi nuovi*, cioè del *tempo eroico*.

Una serie di film poté realizzarsi nell'ambito di questa retorica; cioè i film patriottici, da *Scarpe al sole* di Elter, che fu ancora un'opera tollerabile, a *Luciano Serra, pilota* di Alessandrini e via di seguito (sullo stesso filone degli argomenti militari, un'opera come *Uomini sul fondo* di De Robertis fece presagire sviluppi piú interessanti).

Si notava, in questi film, una certa cautela di posizioni polemiche ed un fatto fondamentale: l'incapacità di rappresentare il « nemico », quasi si avesse timore di caricarsi delle sue ragioni, da una parte; dall'altra, per la paura, che è sempre stata una delle preoccupazioni maggiori di quel tempo, di fare della « propaganda dichiarata ». Il nemico odioso era considerato « propaganda »: residuo saggio di una concezione fatalistica degli eventi storici che superano le responsabilità degli uomini, e insieme segno non ultimo della intima impopolarità delle guerre combattute.

Legato a questo filone, si sviluppò facilmente l'altro della tradizione romana e dei precedenti storici come preparazione ai tempi nuovi (nacquero cosí *Scipione l'Africano* di Gallone, *Condottieri* di Trenker ecc., tutti film nei quali il protagonista era una specie di « duce » *ante litteram*).

La retorica dei tempi nuovi determinò, d'altro canto, una sorta di fuga generale dal presente, da parte di chi non lo voleva o non lo sapeva considerare un tempo eroico (se si esclude la commedia piccolo-borghese di Camerini, il quale interpretava segretamente i residui di una mentalità piccolo borghese che aveva aiutato, se non determinato, l'instaurazione del fascismo).

Vi basterà scorrere un elenco di film di quel periodo e considerarli nella loro sostanza, per accorgervi che essi non erano altro che una serie di evasioni dal presente: evasioni nell'estetismo, nella letteratura, nel folklore, nella storia, nel « bel canto », la commedia si amava ambientarla in Ungheria. Ed un'evasione impotente, un anelito inconsapevole di libertà erano le stesse richieste formalistiche di molti giovani, i quali andavano auspicando un nuovo avanguardismo, come testimonianza del loro rivoluzionarismo d'obbligo, che non sapevano come esercitare (infatti si continuava a parlare di « rivoluzione in marcia », gabellando per necessità o addirittura per conquiste rivoluzionarie, quelle che non erano altro che le esigenze di una dittatura).

Alla paura del presente, s'aggiungeva poi l'inibizione polemica. Sembra persino assurdo che i regimi totalitari, i quali, avendo abolito l'opposizione organizzata, dovrebbero essere i piú capaci di autoaccusa, finiscano per essere invece i piú inclini alle sfacciatissime autoesaltazioni.

Diceva Leopardi, riferendosi, in senso morale, ad un tempo che potrebbe continuare ancor oggi: «Se noi dobbiamo risvegliarci una volta e riprendere lo spirito di nazione, il primo nostro moto dev'essere, non la superbia né la stima delle nostre cose presenti, ma la vergogna». Il cammino, com'è ovvio, nel periodo da noi esaminato, era esattamente quello che Leopardi deprecava.

Insomma, per ricondurci al nostro discorso, abolita ogni possibilità di polemica sociale (il film a *sfondo sociale,* iniziatosi con *Sole* e con *Terra madre,* di Blasetti e poi fatalmente esauritosi, per esaurimento di interessi polemici, riappariva dopo qualche anno, come uno sprazzo solitario, in quel *Scarpe grosse* il cui soggetto Dino Falconi aveva tratto, come si conviene, da una commedia dell'ungherese Hunyady Sandoz, e che si concludeva con una conformistica conciliazione finale dopo un mediocre svolgimento) abolita dunque ogni possibilità di polemica sociale, un'altra serie di temi veniva a mancare, tanto piú vasta se si pensa, ad esempio, che, a parte una polemica di princípi, non era neppure ammissibile una denuncia della corruzione interna del regime, né del costume in genere, né tanto meno di certi ambienti della vita nazionale (e nessun Stroheim avrebbe potuto concepire le sue italiane *Marce nuziali,* se non ponendosi in una posizione fuori legge).

Il film a sfondo triste o pessimistico (*Piccolo hôtel* di Ballerini, del resto mediocre, insegni) erano considerati una deleteria influenza del cinema francese, un segno di condannabile decadenza borghese. Pertanto nessuno osava piú affrontare certi personaggi e certe vicende, col timore di passare pericolosamente per un « antifascista » (salvo poi a giungere, proprio con *Ossessione* di Visconti — che fu un atto di coraggio — ad un delle opere piú promettenti del nostro anteguerra).

Soltanto la « sana » America (sana per un verso, corrotta per un altro), della quale si erano proibiti i film, col monopolio, si tentava di sostituire nei gusti del pubblico ancora e sempre verso di lei orientati, imitandola nella commedia e nel ben noto anelito verso i « telefoni bianchi », cioè in quanto di deteriore quella produzione, che pure aveva dato al cinema tante opere vigorose, conteneva.

A manovrare il « clima », stavano naturalmente le concezioni ufficiali dell'arte e dei fatti artistici.

Dire che il fascismo abbia codificato con precisione una sua particolare concezione dell'arte, sarebbe inesatto. E' infatti noto che certi ambienti culturali fecero una sorta di fronda, predicando un crocianesimo (sfasato perché operante a metà, su basi pressoché impossibili), che tuttavia non mancò — occorre riconoscerlo — di preservare una grande parte della cultura nazionale dal rischio delle posizioni dilettantesche ed infantili dei « politici ».

Ma la mano pesante dei « politici » (erano poi veri « politici »?) tentò sempre di imporre le sue rozze concezioni, basando le sue richieste su due equivoci fondamentali:

a) dell'arte manovrata dall'alto;

b) dell'arte che *deve* esprimere i tempi nuovi.

Il primo equivoco — a parte il fatto che uccide nell'artista la passione dell'arte, poiché crea in lui un complesso di inferiorità, nei riguardi dell'uomo politico, che, tra l'altro, tenderà sempre a servirsi dell'arte, anche a costo di neutralizzarla — è tale, proprio perché l'arte è imprevedibile, non solo, ma è un fenomeno talmente complicato che assai spesso occorre la revisione dei secoli per comprenderne certe movenze, corre perciò il rischio persino del grottesco chi, agendo nel campo del contingente, pretende di catalogare d'un colpo o di ordinare con « cartoline precetto » una qualsiasi produzione artistica.

Il secondo equivoco, assai strettamente legato al primo, non tiene conto di una osservazione basilare: e cioè che l'arte non *deve* esprimere tempi nuovi, ma, se è veramente tale, *necessariamente* li esprime, poichè è essa stessa, fattore originario, parte del suo tempo.

Ché se poi taluno crederà di voler convincere gli artisti, come uomini, a particolari interessi umani, sociali ecc. — lo scrivente per primo ha la tendenza a simili incitamenti — potrà farlo liberamente, tenendo per sua norma che, a sua volta, l'artista dovrà essere lasciato libero di aderire o meno a quegli interessi umani e sociali. E soltanto la sua coscienza sarà arbitra della scelta.

Scriveva infatti L. C. su *Bianco e Nero* (*Arte e tesi* — A. V, n. 6): « Film politico dovrà e potrà farsi solo in questo senso: quando cioè la passione politica sarà spontaneo motivo di ispirazione e non verrà quindi a turbare la creazione artistica, che nascerà, cosí, assolutamente libera ». L'affermazione è conclusiva.

Risulta ovvio pertanto, da simili considerazioni, che nel passato regime furono completamente liberi soltanto quegli autori che avevano accettato, in coscienza, i principî del regime stesso.

Altri ve ne furono la cui libertà fu, per cosí dire, una libertà « di frodo » nei riguardi del regime, il quale non sapeva talvolta distinguere un avversario o un dissidente.

Chi operò in quel tempo dovette rientrare in queste categorie.

Evade dal nostro compito la determinazione dei risultati artistici ottenuti dalle varie personalità nelle varie opere, in quel periodo.

Quanto abbiamo scritto fornisce alcuni elementi per simile determinazione.

Renzo Renzi

Note

Croce e il film come arte

Leggo in « Bianco e Nero » (n. 6) *una chiara nota di Luigi Chiarini sull'*Immagine filmica.

Ciò che mi muove a scrivere queste poche parole, è la menzione di un aneddoto raccontato dal Cecchi (nella rivista « Mercurio », 1946), *e relativo all'apprezzamento, che stupí il Cecchi medesimo, fatto dal Croce del film come arte.*

Il Cecchi narra che il Croce gli diceva, intorno al 1936, *che « non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte al film ». Sono in grado non solo di chiarire i precedenti di questo giudizio, ma anzi di escludere che esso abbia potuto avere la giustificazione che è esposta dal Cecchi in questi termini: « fusione di dramma o racconto, e d'immagini visive »; e cioè la considerazione del film-arte come integrazione di espressioni poetiche e di espressioni figurative.*

Croce, lo si dovrebbe sapere, non è mai generico, od approssimativo, e tanto meno equivoco o confuso. Se di una determinata forma d'arte egli non ha esperienza, od ha scarsa esperienza, tace; e si limita ad appuntare la sua attenzione e la sua critica sui termini estetici generali che vengano esposti o siano implicati in un saggio che tratti di forme d'arte a lui non famigliari, come appunto le arti figurative o la musica.

Ma che Croce abbia potuto formulare un pasticcio, un ircocervo, come quello che gli attribuisce il Cecchi, non è credibile: almeno a chi conosce il rigore sceverativo e l'onestà (che potrebbe per questo aspetto dirsi veramente evangelica) della sua mente.

Perché Croce potesse definire il film « fusione di dramma o racconto, e di immagini visive », sarebbe stato necessario che egli contrariasse le piú intime e connaturali convinzioni della sua estetica *(che è appunto, ricordiamolo sempre, una* linguistica generale, *vale a dire una differenziata, distinta indagine sulla proprietà delle espressioni), e accettasse punti di vista e modi del capire che egli ha per contrario ripetutamente, anzi continuamente mostrato come erronei e confusi: ed in particolare proprio un pasticcio estetizzante e decadentistico, wagneriano-dannunziano, della sorte che il Cecchi gli attribuisce.*

Ci sarebbe la risorsa ultima di pensare che il Croce volesse cavarsela in modo sbrigativo, di fronte ad una domanda che non lo interessava, o lo infastidiva: ma in questi casi egli racconta un aned-

doto, che è poi per l'ascoltatore una durevole morale. Oppure si potrebbe anche pensare che egli dormitasse: ma tutti sanno che il gran veglio o riposa, o, quando non riposa, è sempre di una vitale presenza a se stesso, che qualche volta sconcerta e intimidisce per la sua forza faustiana.

Stabilito che neanche dormendo il Croce si sarebbe macchiato di un errore estetico cosí corpulento come quello che gli viene (leggermente, mi voglia consentire il Cecchi) attribuito, mi resta da spiegare perché egli, pur cosí inesperto di arti figurative e della loro critica, ed in particolare inesperto di cinematografo, tuttavia si mostrasse cosí sicuro e convinto nell'assegnare qualità d'arte al film.

Nel 1933 avevo pubblicato nel « Cineconvegno » di Milano il mio saggio Cinematografo rigoroso; e nel 1936 usciva a Pisa, edito dal Pacini, un altro mio saggio scritto nel 1934: Cinematografo e Teatro. Legato al Croce da una filiale devozione, gli mandai come sempre copia di questi saggi. Ed egli mi scriveva che leggendoli si era posto e chiarito per la prima volta i problemi del film e del teatro come spettacolo; e aggiungeva di ritenere (lo riferisco perché inerente, e cioè perchè documenta, chi conosca quei miei saggi, l'impossibilità del ben diverso atteggiamento riferito dal Cecchi) che, per quanto gli era dato di giudicare, ciò che avevo scritto rispondeva alla concreta qualità dei fenomeni che avevo indagato, e che comunque le mie deduzioni estetiche erano esatte e da lui condivise.

Ma c'è di piú. Incuriosito dai miei saggetti, Croce si fece consigliare da alcuni amici comuni (che poi mi scrissero in proposito) qualche opportuna visione di films che potessero documentarlo sulla validità delle mie affermazioni, e cosí poco dopo assisté alla proiezione di un film di Chaplin (lui che fino allora aveva considerato il cinema come un "divertimento", del pari che certi romanzi e novelle non artistiche), e ne intese subito la trasfigurazione particolare, la disciplina artistica; e ciò, malgrado la novità dell'esperienza.

Verificai cosí, una volta di piú, come il suo spirito fosse di gran lunga sempre il piú libero e pronto, il piú aperto e scevro, per lungo abito di educazione, da pregiudizi. In seguito, egli volle informarsi piú largamente, e so che lesse vari saggi. Io stesso gli indicai poi la lettura di un saggio di Pudovkin: fra i pochissimi, a parer mio, che contengano una precisa comprensione del film come arte, vale a dire come espressione autonoma; una comprensione commisurata all'intensità ed all'esattezza con la quale egli era capace di rendersi conto criticamente del proprio fare, del processo espressivo che realizzava nei films proprii, o che constatava negli altrui.

A quanto veggo dallo scritto del Chiarini, torna in discussione se il film possa venire considerato espressione artistica, o no. Il problema, s'intende, merita sempre discussione ed approfondimento; ma non mi pare che le veramente povere e mediocri obbiezioni che per debito di cronaca vengono riferite dal Chiarini possano essere prese in seria considerazione ai fini di ulteriori chiarimenti.

All'obbiezione di natura volgare che ragguaglia il film alla fotografia ovvero alla riproduzione passiva dell'oggetto, che giova rispondere? Il film può essere, senza dubbio, anche questo (per quanto possa essere dubbio che una umana operazione possa schematizzarsi in tal modo): ma non può dirsi la medesima cosa nelle arti figurative, nella poesia e letteratura, nella musica? Dove non è tutto e sempre poesia, è risaputo. E perchè allora ad una forma di espressione come quella che si realizza nel film dovrà essere aprioristicamente negata possibilità d'arte? Quasi si arrossisce a dover dare di queste elementari spiegazioni. Certe domande non meritano risposta; guai se si dovesse andar dietro a tutti i perdigiorno, che scoprono verità tante all'ora, beati loro!

E cosí escludere il carattere d'arte del film perché, si dice, il film si avvale di mezzi scientifici, meccanici eccetera. Ad esser conseguenti, si dovrebbe escludere dall'arte l'intera architettura, a questo modo. Ma che modo grossolano di distinguere, di qualificare! I cosiddetti " mezzi scientifici ", è tanto evidente che non sono altro che un prolungamento, una estensione, uno dei tanti, anzi infiniti aspetti (certo non esauriti, né esauribili) dell'umano linguaggio. E dovremo differenziare il dito dallo strumento scientifico che è il pennello, l'occhio veggente artisticamente dalla camera, la parola dall'apparato fonico, e cosí via? Ma a quale arretratezza estetica intendiamo tornare? Si sa o non si sa che non è lecito, se non sul terreno di una inferior cultura, permettersi di ignorare che a certi problemi è stata data, e da tempo, una risposta che non è piú quella delle scuole di rettorica o dei seminari, e che se mai è da quella ultima e piú progredita risposta che si dovrà partire per critiche e caute revisioni; ma che si deve avere il pudore di tacere, se non si sa fare altro che riproporre posizioni stucchevolmente anacronistiche, già screditate da un pezzo? So bene che v'è ancora al mondo qualcuno (se non altro i cosiddetti " esistenzialisti ") che si compiace di trastullarsi con gli " assoluti ", scusate se è poco, col chi siamo che cosa siamo dove andiamo e simili residuati scolastici. Ma questo non impone il dovere di perder tempo dietro ad ogni sfaccendato che esibisca la propria provincialesca ed arretrata cultura.

Questo dico perché mi sembra che il Chiarini dia troppa importanza ad alcune banalità di mediocre lega giornalistica, che egli riferisce nella sua nota; e che quindi meglio convenga rilevarne la notoria inconsistenza e sterilità riguardo al progresso del problema che si pone, e parlare invece di cose serie, vale a dire del film come arte, come espressione, e indagarne con sempre piú stringente e propria analisi la peculiarità.

E molti sono i problemi sui quali ci si potrebbe utilmente distendere per ottenere una sempre piú profonda chiarificazione del fenomeno. Uno, del quale mi sembra che il Chiarini mostri una rara sensibilità, è questo: se cioè il film sia da considerare o meno un'arte figurativa. La parentela fra le due forme di espressione, figurativa

e cinematografica, è evidente di per sé stessa: in qual modo e fino a qual punto se ne potrà sostenere l'identità sostanziale? E in qual modo sarà da determinarne l'esatta qualità? Un altro problema da esaminare a fondo (ne detti un saggio scorciato in quei miei articoli ormai lontani) sarà il rapporto immagine-tempo, sia nel film dove il tempo è per così dire oggettivato, esteriorizzato, sia in una pittura od in una scultura od in un'architettura, dove il tempo è per così dire soggettivato, cioè il ciclo di comprensione del processo figurativo o formale si attua nello spettatore critico (ma esteticamente, cioè gnoseologicamente, è chiara l'identità fondamentale del processo di attività artistica, cioè dal punto di vista del soggetto che esprime, il poeta-pittore o il poeta-regista). E così si dovrà tornare sulla distinzione fra teatro come spettacolo e teatro come dizione critica o comprensiva della poesia: problema singolarmente illuminante, poiché nella storia del teatro come spettacolo, se accuratamente distinta e sensitivamente ricercata, è la storia del cinematografo, che non nacque a casaccio, ma ha una storica ragione, come tutte le umane attività. E su queste linee, e su altre di questo genere, c'è evidentemente molto lavoro da fare.

E infine mi resterebbe da dire che la mancanza di comprensione o l'insufficienza di comprensione del film è conseguenza della insufficiente comprensione anche e proprio dell'arte figurativa. Ma a questo punto il discorso acquisterebbe un raggio troppo ampio rispetto agli intenti di queste brevi proposizioni, intese soltanto a confermare che la filosofia e la critica moderna si sono poste in modo rigoroso il problema dell'espressione cinematografica, o dell'immagine filmica, e che da questa esperienza sono derivate singolari illuminazioni persino su quelle forme d'arte figurativa che un tempo erano soggetto unico della critica d'arte.

Carlo L. Ragghianti

Impressionisti, registi e cinema

I nuovi saggi di cinematografo a colori apparentemente ripropongono tutto il problema delle origini del cinema, allontanandolo, ad una prima considerazione, dalle sue fonti impressionistiche. L'Enrico V *di Laurence Olivier dà il senso di movimento dentro un tempo che si è fermato, quadro che si rompe e continuamente si ricompone: il colore è, per gran parte del film, il colore dei* libri d'ore *e del* Breviario Grimani: *la macchina da presa, nella sua molteplice docilità, è riuscita a riprendere la morbidezza estatica e la ondulazione preziosa e chiusa dei miniaturisti: personaggi e paesaggio appaiono composti e dolcemente splendidi dinnanzi allo spettatore, e poi nell'azione si muovono, ma sempre in rapporto con il quadro originale, dal quale sono usciti come per un prestigio di fiaba. Vi sono insomma delle scene madri, dalle quali parte l'azione, come per esempio quella*

del Re con la corte, o a tavola sotto il padiglione, la città assediata, la corte francese che riceve il re d'Inghilterra, la battaglia di Azincourt eccetera.

Il problema del colore è stato risolto fino adesso in un processo di attenuazione del fragore realistico: Laurence Olivier si è messo su questa strada: il colore non è il colore che imprime il movimento, come per esempio in un quadro di Degas, ma il colore da cui parte il movimento. Queste sparse considerazioni, se da una parte possono riconfermare la ricchezza delle possibilità cinematografiche anche nello sviluppo del colore, dall'altra non possono allontanarci dal rapporto tutto particolare che lega il cinematografo alla pittura impressionista. Anche il ritorno alla grande pittura fiamminga, attraverso il quale Jacques Feyder ha costruito Kermesse eroica, *o questo richiamo dell'antica pittura miniaturistica di* Enrico V, *diventano motivi cinematografici attraverso un impulso la cui origine, nella sua forma essenziale e nel suo rapporto diretto, si riscontra nella pittura impressionista. Il colore, che ha ancora, quasi sempre nel cinema, un carattere fiabesco, potrà forse, proprio da un ritorno alle origini impressionistiche, riprendere energia e novità: negli autori di quel periodo non mancano le possibilità di varie ipotesi di un colore precinematografico: da quello completamente sciolto e mosso di Degas, a quello decorativo e separato di Gauguin, a quello coagulato e rotto di Van Gogh ecc.*

Valendosi della propizia occasione della Mostra degli Impressionisti alla Biennale di Venezia, occorre esaminare quei quadri, cogliendone i presupposti e le anticipazioni cinematografiche. Rodolfo Pallucchini, nel catalogo cosí utilmente disposto, ha già mostrato di sentire questo rapporto sul quale molti hanno insistito. La cantante col guanto, *di Degas, riprodotta nella copertina del volume, viene cosí illustrata a pag.* 57: *"Singolarissimo il taglio di questo capolavoro: di una novità e d'una immediatezza che solo l'obiettivo cinematografico ha saputo poi ritrovare. L'immagine della cantante, vista da vicino e da un punto di vista ribassato, riverberata da una luce cruda, da riflettore, è di una vitalità figurativa straordinaria". Bisognerebbe però aggiungere che l'obiettivo cinematografico ha ritrovato queste forme, questa immediatezza, proprio perché il gusto impressionistico ne ha favorito e determinato lo sviluppo: la vicinanza alla natura, della quale si vantano gli impressionisti, la ricerca appunto della impressione, è stata una di quelle felici e potenti illusioni, di quegli sbagli teorici e insieme stimoli creativi, di cui alle volte è intessuta la storia dell'arte: allo stesso modo il realismo, la vitalità, il documento, impulsi alla serietà creativa, elementi antiretorici, sono vivi e operanti nel cinematografo.*

C'è nell'impressionismo, come viene ancora una volta sottolineato in questo catalogo, la scelta, direi la vicinanza e il contatto affettuoso con un elemento della natura, che diventa fantasia e scomposizione e ricreazione fantastica e nuova, allontanamento quindi da ogni forma

di naturalismo. Se guardiamo i quadri delle sale veneziane, vi ritroviamo spesso delle direzioni cinematografiche, vicinanza di cultura, di gusto, di ricerca spirituale e tecnica. Quale presagio di nebbie londinesi e di approdi americani in film nel Ponte di Westminster *del Monet, con le diverse messe a fuoco!*

Se nel Ponte sulla Senna ad Argenteuil *del Monet la chiarezza del colore, che diventa luce, può presagire certe improvvise e gioiose luminosità del cinematografo, negli* Effetti di neve ad Argenteuil *ascoltiamo un presagio di narrazione cinematografica, un senso lento ma sicuro di prolungamento, quella vibrazione perpetua del fotogramma che non è fine a se stesso: a un affettuoso spettatore del cinema, la figurina dell'omino in mezzo alla neve, non rammenta l'allontanarsi, senza conclusione e senza mèta, dello Charlot di* Luci della città *e di* Febbre dell'oro? *Le rocce e il mare che, attraverso il realismo del documentario, sono cosí spiritualmente costruiti nell'*Uomo di Aran *di Flaherty, non sono anticipate dinnanzi a noi dal movimento interno cosí intenso nel* Mare in burrasca a Etrétat *di Monet?*

La Veduta di Montmartre *di Sisley, con la eguale evidenza e disposizione luminosa dei piani, è ottenuta con il procedimento che soprattutto la cinematografia americana, attraverso Orson Welles, ha messo in uso, con la tecnica del* panfocus. *E i vari paesaggi di Sisley, in particolare* La Senna a Marly *e* l'Inondazione, *obbediscono alla regola di una inquadratura, nella quale l'occhio viene guidato dal taglio che spezza in alto il grande fogliame, con un'impressione di carrellata, mentre la scena si avvolge e gira intorno al perno costituito dalla curva, che è linea e insieme movimento, del filare degli alberi.*

Persino certi effetti del Ford minore, i paesaggi neri e bianchi di Com'era verde la mia valle, *risaltano in* Effetti di neve a Lover Norwood *di Pissarro. Per la sua malattia, Pissarro, come il Pallucchini ci ricorda, dipingeva "piantando il cavalletto davanti alle finestre di stanze dove poteva star riparato e cogliere dall'alto aspetti panoramici dei paesaggi urbani"* (p. 21). *A questo modo è stato dipinto il* Pont Neuf *di Parigi, e questo modo, come ognuno sa, è connesso con le scoperte della tecnica cinematografica, con la ripresa dall'alto in basso ecc. Nel Manet, il quale ha portato a una grande consapevolezza artistica e a un senso di trasfigurazione gli originari spunti apparentemente naturalistici, vi è una forma di movimento e di sensibilità che ancor piú direttamente sono precinematografiche. In* L'amata di Baudelaire, *una tendina si muove, ed è veramente un movimento espressivo nella fantasia dell'artista, quella stessa tendina forse che dovrà diversamente commuoverci in* Mademoiselle Docteur. La serveuse de bocks *passa veramente attraverso la scena, e la curva del braccio del fumatore non arresta, ma anzi caratterizza questo movimento. La signorina Gauthier Lathuille, nel quadro di Manet, non* è in posa e *immobile, ma è pronta a partecipare a una vita di cui ci sfuggono gli elementi, ma che la circonda con il suo battito. Come nel cinematografo, questi pittori hanno vivissimo il senso della ricreazione e della*

scelta del personaggio: Cézanne, con il suo senso del volume e della solidità, non ha vicinanza con il cinematografo; pure l'Autoritratto *di Monaco occupa lo spazio con una forma di cosí ampia e insieme contenuta vitalità, da ricordare certi artisti-personaggi figurativi, come Stroheim, nonché il recente Folco Lulli di* Fuga in Francia. *Il* buffet *di Cézanne ci rimanda a certe gustose nature morte dipinte da Soldati in* Monsú Travet. *Jeanne Samary nel ritratto di Renoir viene incontro di balzo allo spettatore, come, in un'attesa vitale, torbida e insieme inquieta, quale tante volte ci indica la narrazione cinematografica, si dispone* la Ragazza col cappello *di Renoir.*

Ma in Degas non si può piú soltanto parlare di presagi, di anticipi, di premesse, ma molte volte addirittura di vero e proprio cinematografo o almeno dell'eterno modello del cinematografo, di un momento tra i piú importanti della storia di questo gusto. L'amore per le corse e per la danza, amore per il movimento e per il ritmo, non rimane naturalistico o puramente vitalistico, ma diventa costruzione, fantasia, poesia. Dimentichiamo i quadri qui non esposti che cosí chiaramente preparano il cinematografo (ma il primo piano della Testa di donna *del Louvre, con gli zigomi alti e lo sguardo reale e insieme trasfigurato, è un indimenticabile e accorato presagio dei primi piani dei miti femminili del nostro cinema) e guardiamo, qui alla Biennale,* La scuola di danza *che vibra dinnanzi a noi con quella libera e frenata circolarità, con quella molteplicità di rimandi e di attacchi che è caratteristica del cinema. Il colore in questo quadro, come del resto quasi sempre in Degas, è completamente risolto nel disegno: un colore come questo, se fosse possibile riprodurlo nel cinema, non turberebbe forse i rapporti del bianco e nero, i termini di linguaggio e forse neanche i valori scenografici. Non manca nessun elemento del linguaggio cinematografico, l'inquadratura, la scenografia e lo stesso montaggio, che dà movimento a tre gruppi di ballerine, intorno ai due perni rappresentati dalla gamba del pianoforte e dal bastone del maestro di ballo. La* Donna che si pettina *è stata schiacciata e raccorciata dalla ripresa dall'alto: della* Cantante col guanto *si è già indicato l'evidente sapore cinematografico, l'inquadratura, il primo piano della mano e il valore istantaneo del gesto e del volto che si disfa e si ricrea nell'attimo sottile, continuo, e insieme interrotto della vita.*

Cosí, dinnanzi allo sguardo del visitatore, si distende come un film: anzi, come si è detto, l'immagine platonica del cinematografo.

Anche se Pabst in Atlantide *e Machaty nello sforzo non raggiunto e non concluso di* Ballerine, *insieme con molti altri, hanno sentito il fascino del tema del ballo, il grande film sulle ballerine, che Degas ha scritto, rimane ancora come un motivo che deve alimentare e ispirare i registi.*

Con Toulouse Lautrec, sebbene si resti ancora nell'orbita degli interessi cinematografici, già si avverte quella sovrapposizione che darà al cinematografo il momento espressionistico di deformazione e di critica: la cassiera e il cliente Al caffè, *ci danno già uno stile narrativo*

meno sciolto ed ilare degli impressionisti, con l'avvío ad una esperienza che andrà dal film tedesco a certi meditati e dissimulati ardimenti dell'ultimo film inglese.

Nella cassiera di Al caffè *par di ravvisare alcuni tratti di quella che fa da ironico contrappunto in* Breve Incontro. *L'istantaneità della vita è ormai accompagnata da un tratto piú acre e rilevato, da un approfondimento di analisi, da un'indagine che va al di là dell'apparenza: s'inizia con Toulouse Lautrec un nuovo senso piú amaro e acuto, la visività diventa non tanto piú realistica quanto piú spietata. Il mezzo primo piano di* Gabrielle la danseuse, *con il coraggioso taglio delle braccia e del grembo, il movimento rapido e potente di tutto il corpo e insieme del volto, con l'acredine della fisionomia e dello sguardo, ha in sé qualcosa del racconto e del commento cinematografico.*

Con Toulouse Lautrec termina questa diretta anticipazione cinematografica; in Gauguin e in Van Gogh si potrebbero forse cogliere dei consigli per certi aspetti del cinema a colori; certe forme decorative di Gauguin o certi movimenti interni al colore in Van Gogh, ma niente di piú e niente di diretto. Occorrerà il gusto letterario artistico dell'espressionismo per preparare altre forme e aspetti del cinematografo, come altrove (Il Mondo, *Dialogo sul cinema e l'espressionismo,* 15-12-1945) *si è accennato.*

Claudio Varese

L'ultimo Carné: un nuovo Carné?

Pur dai pochi frammenti di La Fleur de l'Age *di Carné, nasce preciso il senso di un rinnovellarsi di concetti, di stile, di mondi, soprattutto come un cambiamento d'aria, di tono, un rinfrescarsi, un purificarsi, un ritornare a modi piú semplici, piú elementari; come se egli stesso, Carné, avesse avvertito l'esaurirsi, il vuotarsi della sua parola lungo la parabola che parte dall'ampolloso accademismo di* Les Enfants du Paradis *per arrivare all'estremo cerebralismo di* Les Portes de la Nuit.

Da questa volontà di riconquista di un'espressione spontanea, sincera, diretta, fiorisce La Fleur de l'Age. *Anche se non mancano le scorie di sue figurazioni precedenti, di una " maniera " che troppo marcatamente odora di facili risoluzioni a tavolino, non vissute e non sentite (la vita sullo yacht e quel mondo brillante che esso accoglie, visto con occhi di caricatura banale e senza estro — un mondo popolato, come nell'uso, di invertiti, di debosciati, di annoiati in caccia dell'avventura inedita — e la storia stessa, forse, che sembra basata su un gioco di passioni e di gelosie alquanto goffo e poco peregrino), aria nuova portano le figure dei due ragazzi, entusiasmanti scoperte, maschere superbe, ricche di una primitiva freschezza, di un calore ancora del tutto istintivo, non ancor guaste da tracce di mestiere, non ancor mosse da sentimenti fabbricati e consunti dall'uso (e incante-*

vole è soprattutto la fanciulla), aria nuova porta Serge Reggiani, quell'attore cosí brutto ma cosí profondamente e fortemente espressivo, qui posto in nuova e piú sicura evidenza. Ma aria nuova soprattutto fanno respirare gli esterni — autentici esterni, se Dio vuole! —: quell'arrido e spietato paesaggio di nuda roccia e quel bianco arenile, dove piccole e nere si stagliano le figurette dei protagonisti; ed il tono fotografico, che ha dimenticato la sua predilezione per le brume della città e rivive qui anch'esso in una nuova purezza, in un'atmosfera tutta tersa e brillante e cristallina; ed infine lo stesso stile di ripresa, spoglio e semplice e sensibile alle piú liriche suggestioni del paesaggio — come in quella carrellata che segue il lento e maestoso movimento delle onde che entrano nella baia per spegnersi sul lieve pendío dell'ampia spiaggia: un'immagine che potrebbe esserci data dalla " camera " di un Flaherty.

Enrico Rossetti

Scandali

Il brillante e mondano Alberto Mondadori in un articolo dal titolo « I due scandali del Festival », apparso nel settimanale « Tempo » *dell'*11 *settembre, mi chiama in causa con cavalleresca gentilezza.*

« Il secondo scandalo è questo: pare che l'ufficialità dei critici e la giuria abbiano un partito preso contro Orson Welles. Ne abbiamo avuto le prove nelle due conferenze-stampa che questi indisse e sopratutto nelle domande che gli poneva con sufficienza Luigi Chiarini (il non dimenticato regista di Via delle cinque lune, *attualmente Presidente del Centro Sperimentale). Poiché dunque pare che questo incredibile paese possa fare a meno dell'apporto geniale e unico di un regista come Orson Welles, l'uomo di* Citizen Kane, *il regista che tanta stima ha di questo Festival da portarci a Venezia il suo* Macbeth *in prima visione mondiale, il regista piú intelligente, piú nuovo, piú straordinario degli ultimi anni, è stato costretto a decidere di visionare* Macbeth *fuori concorso ».*

A tout seigneur tout honneur. *Orbene: nella mia qualità di presidente della giuría non ho partecipato a nessuna conferenza stampa per quanto sollecitato dall'Ufficio pubblicitario di Orson Welles.*

Ho accettato un invito personale del regista americano, per non apparire sgarbato, solo quando l'amico Barzini mi ha assicurato che Welles desiderava conversare, in forma del tutto privata e amichevole, con alcuni critici. Eravamo, infatti, non piú di sei nel salottino privato di Welles.

Senza fare valutazioni di sorta mi limitai a chiedere al regista alcune delucidazioni intorno al suo film e particolarmente allo stile.

Saranno state domande « sufficienti » le mie; ma certo le risposte furono veramente insufficienti.

Il regista geniale e unico, l'uomo di *Citizen Kane*, il regista piú intelligente, piú nuovo, piú straordinario degli ultimi anni *non sapendo cosa rispondere divagava argutamente come i grandi diplomatici.*

Senonché con altrettanta poca diplomazia il giorno dopo ritirò dal concorso il suo film portando come giustificazione le impressioni da lui ricevute in una conversazione privata.

« Apporto geniale e unico » allo stile sui rapporti sociali. Contemporaneamente o quasi Alberto Mondadori, presente alla conversazione e che aveva cercato con un infelice intervento di togliere dall'imbarazzo il Nostro, preparava il suo articolo. Brillante scritto di cui abbiamo riportata la fine, ma che consigliamo di leggere per intero acciocché si impari come per fare la pubblicità a uno straniero sia necessario denigrare gli italiani.

Registi, critici, giuría: non si salva nessuno; neppure i partiti, giacché secondo il brillante Alberto, si è giunti addirittura a « una collusione senza aggettivi fra D. C. e P. C. ».

E tutto questo perché ci sono degli individui che, pur riconoscendo i meriti di Welles, non sono disposti a condividere gli entusiasmi vuoi sinceri vuoi pubblicitari, espressi comunque con quel pacchiano amore del colossale che è la stagione d'oro di certa pseudo critica.

Perché non la facciamo finita con questo malcostume giornalistico, che ha fruttato alla giuría altre ingiurie anche da parte di coloro che volevano assegnato il primo premio a La terra trema?

Non ci si accorge che si dà cosí uno spettacolo di inciviltà e di poca intelligenza?

Questo e non altro è il vero scandalo del Festival.

L. C.

P. S. — *Al momento di correggere le bozze vedo che, nel frattempo, sono apparsi altri attacchi alla giuría. Tutti sono rimasti scontenti: questa è la piú bella prova dell'obbiettività che ha presieduto ai giudizi. Perfino la signora Maxwell ha voluto rivolgere gentili parole alla giuria e al pubblico nell'intento di difendere Welles. Gli italiani non potevano capire Shakespeare, dice, tra l'altro, la graziosa signora, dimenticandosi il successo dell'*Amleto *a cui fu attribuito il primo premio assoluto. La verità è che gli italiani han saputo distinguere tra Olivier e Welles proprio perché conoscono Shakespeare: perché di Venezia amano piú le portelle del Guardi all'*Angelo Raffaele *che « il risotto con gli scampi ».*

Notiziario estero

Il movimento culturale cinematografico in Gran Bretagna

E' un'inconveniente che l'inglese sia anche la lingua di Hollywood, poiché ciò significa che la media dei programmi del cinema britannico è dominata dall'ondata di film che escono ogni anno dai teatri di posa americani. Come i lettori sanno, allo scopo di mantenere un'industria di produzione di film nazionali, in Gran Bretagna non si è potuto fare a meno di creare delle leggi limite. Ma nessuna legge è stata mai fatta che una mente decisa e intelligente non abbia potuto trovare il modo di eludere. Infatti, sin qui la legge limite è stata piú violata che osservata, semplicemente perché vi sono stati troppo pochi film nazionali messi in circolazione. Fare film, metterli in distribuzione e rappresentarli, è una questione commerciale, e si sa che per le merci fabbricate piú si spende per la fabbricazione e migliore è l'articolo, quanto anche piú attraente per il compratore.

Un produttore americano sa che ha in patria un mercato sufficientemente grande per potere ricuperare le spese di qualsiasi film, salvo quelli che eccezionalmente costano quattro milioni di sterline, e anche piú. In Inghilterra, anche un film che costi due milioni di sterline può appena ricuperare sul mercato nazionale due terzi del denaro speso; perciò è limitatissimo il numero dei film di qualità extra che ci si possono fabbricare. Poiché il nostro popolo è avvezzo a vedere film americani, esso chiede alla nostra produzione film di tipo americano. Noi abbiamo appena cominciato a fare un tipo nazionale di film paragonabile a quello delle migliori produzioni italiane, francesi, russe e scandinave. E' vero che vi sono segni che non è molto lontano il giorno in cui anche noi avremo sviluppato un nostro *genere*, ma per il momento tali film sono l'eccezione piuttosto che la regola. Verrà il momento in cui si vedrà che noi avremo accoppiato alla capacità inglese di narrare bene una vicenda, quella di rappresentarla su uno sfondo piú realistico che nei film americani. E allora noi potremo fare a meno della eterna preoccupazione del sesso, come ad Hollywood. Coloro che si compiacciono dei paragoni, potrebbero seguire un gruppo di film inglesi e americani del tempo di guerra, che trattino ciascuno lo stesso tema e si svolgano rispettivamente in mare, in terra e in cielo. Questa comparazione fu uno dei fattori che recentemente cominciò a rendere popolari in Inghilterra i film inglesi. Durante la guerra noi potemmo ricostruire un avvenimento attuale come quello rappresentato nel film *Nove uomini*, senza introdurvi qualche bellezza biondo-platino, biancovestita in mezzo a una battaglia nel deserto, per soddisfare una non necessaria tendenza al romanzo sentimentale. Tuttavia ciò è esattamente quanto accadde in un film americano quasi sullo stesso tema.

Non è mia intenzione trattare a lungo in questo articolo la produzione di film inglesi, ma di occuparmi invece dei sintomi di rivolta contro un sistema stabilito e della manifestazione d'un vero interesse per i film culturali che si nota in patria. Innanzitutto, c'è il movimento dei *Cine-Clubs*, che ha venti anni di vita. Prima della fondazione del *British Film Institute*, e cioè nel 1934, l'organizzazione e lo sviluppo di tale movimento era stata lasciata all'iniziativa individuale dovunque esso si fosse sviluppato, e non fu, quindi, affatto coordinato. Uno degli scopi dell'Istituto fu di valorizzare il film come mezzo di cultura e, come in ogni organizzazione culturale, le previsioni furono sempre maggiori dei risultati.

Esso incoraggiò sensibilmente i *Cine-Clubs* già esistenti e uno dei mezzi con cui si poté aiutare tali società fu la fondazione della *National Film Library*, la quale, come sapete, è l'archivio nazionale britannico del film, il cui scopo principale è di conservare i film per la posterità. Essa possiede adesso piú di tre milioni di metri di pellicola, di cui alcuni documentari, alcuni notiziari, ma per la maggior parte esemplari di produzione di film comuni, specialmente degli ultimi 12 anni. Nel riprodurre il materiale e nel renderlo in tal modo vantaggioso agli amatori del cinema, il *National Film Library Committee* e i dirigenti del *British Film Institute* vengono, non di meno, in contrasto con la questione dei diritti d'autore. Non vi è legge in Gran Bretagna che affermi che le copie dei film, come per i libri, debbono essere depositate in certe librerie; cosicché le copie dei film sono date da conservare con l'intesa che non saranno mai rappresentate per nessuno scopo, a meno che non ci sia il permesso del donatore.

Noi troviamo adesso che, anche se il donatore, ad esempio la compagnia produttrice di film, dà questo permesso, i diritti sul film possono essere alienati e acquistati da qualche altro. La questione dei diritti diviene piú complessa e assillante quando si concede il permesso di rappresentare i film all'estero per mezzo della Federazione Internazionale dei *Cine-Clubs*.

E' mia ambizione che, quando sarà stabilito l'accordo di lavoro fra la Federazione Internazionale dei *Cine-Clubs*, uno dei primi atti in comune sia di prendere l'iniziativa con l'Associazione legislativa internazionale e le organizzazioni commerciali di film per tracciare un nuovo codice per i diritti di proprietà per i film.

E' straordinario che film la cui capacità d'incasso dura cinque o al massimo dieci anni siano sottoposti alla medesima legge che limita a 50 anni i diritti di autore per un libro o per un'opera musicale o per un'opera d'arte. La questione è irta di difficoltà, ma le difficoltà devono essere sorpassate se si vuole progredire. Malgrado questi ostacoli, è stato possibile alla Biblioteca Nazionale di film di far fare copie di certe opere di cui essa era in possesso, e tali «classici» sono stati subito accaparrati dai *Cine-Clubs*. Nel 1939, quando scoppiò la guerra, quasi tutti questi circoli dovettero sospendere la loro attività; tuttavia l'Istituto fece in modo di manenere un lieve respiro di vita, che poté accrescersi quando la guerra fu finita. La rinascita dei *Cine-Clubs* è stata notevole. Esistono adesso una Federazione scozzese ed una Federazione inglese. I loro sforzi sono diretti: a stabilire condizioni di noleggio con i proprietari dei film; ad acquistare occasionalmente i diritti di film per loro stessi; a negoziare privilegi dal governo, quale ad esempio la riduzione sulla tassa pei divertimenti e la riduzione sul dazio d'importazione di film, che devono essere rappresentati soltanto per i *Cine-Clubs;* a far sí che i loro membri aderiscano ad un tipo di condotta severa, per cui le loro riunioni debbono avere un carattere assolutamente privato, e le loro attività non siano affatto commerciali. Con l'aiuto del *British Film Institute* è stata creata un'azienda centrale per le prenotazioni dei film, tramite la quale il Segretario di ogni circolo è alleviato dal peso di molta corrispondenza e di molto lavoro poiché i film del suo programma vengono prenotati, quindi inviati e da ultimo consegnati a lui in una unica spedizione. Tale servizio si è dimostrato molto utile poiché ben ripaga le mille sterline annue che vengono spese per sussidiarlo.

I *Cine-Clubs* debbono fronteggiare due maggiori difficoltà: 1) quella del rifornimento di film; 2) quella di ottenere una sala in cui fare le proprie proiezioni. Come è già stato detto, il British Institute, tramite la sua cineteca nazionale, ha potuto far sí che i Clubs usufruissero d'un certo numero di vecchi film, specialmente del periodo muto. Esso ha fatto anche un numero di film compositi: uno tratta della storia dei disegni animati, un altro comprende selezioni di film di Chaplin, un terzo è il ben noto *Film e realtà*, storia del movimento documentario, recentemente proiettato anche a Venezia.

Da poco abbiamo compilato dai notiziari un film che mostra la vita in Inghilterra dal 1900 al 1910. Ma ciò non è sufficiente, e, d'altro canto, la maggior parte dei membri dei Clubs non

chiedono soltanto pellicole che illustrino la storia e lo sviluppo del film. Ansiosi, come sono, di vedere film che trattino delle attuali attività delle altre nazioni, all'infuori della nostra nazione e degli Stati Uniti, vi è una grande richiesta di film dal continente europeo, e in minor numero dalla Russia.

I film di questa nazione non sono tanto popolari perché i Clubs s'interessano piú di cose riguardanti l'estetica che le ideologie politiche. La difficoltà di rappresentare film di attualità francesi e italiani o di qualche altro luogo deriva dal fatto che vi è un piccolo numero di sale speciali, particolarmente a Londra, sostenute da un pubblico cosmopolita abbastanza numeroso per tenerli in vita.

Tali istituzioni sono a carattere commerciale ed è con esse che i possessori dei diritti di questi film preferiscono trattare; perciò, sebbene *Vivere in pace* e *Roma città aperta* siano stati rappresentati a Londra e in uno o due altri centri commerciali, essi non sono stati utilizzati dai *Cine-Clubs* e non lo saranno finché non sia esaurita ogni possibilità di distribuzione commerciale. Noi siamo due anni indietro coi tempi. I diritti di uno o due film, che non hanno possibilità commerciali, sono stati acquistati dal *Film Institute* ad uso dei *Cine-Clubs.* Si spera di poter ottenere fondi sufficienti per avere un piccolo capitale base per ulteriori progressi in questo campo. Il problema delle sale è piú difficile a trattarsi. L'ora d'apertura e chiusura dei locali in Gran Bretagna è severamente controllata. Perciò non vi è possibilità di fare rappresentazioni a notte inoltrata. Il pomeriggio della domenica è conveniente per i membri dei circoli; ma se il padrone del teatro non può essere convinto di far lavorare il suo personale per una rappresentazione che vada dalle due e un quarto fino alle quattro e un quarto, prima cioè di quella normale delle quattro e mezza, i *Cine-Clubs* sono costretti a fare le loro rappresentazioni su 16 mm. nei locali delle chiese o in luoghi simili. Comunque, in un modo o nell'altro, un gran numero di *Clubs* pare che abbia trovato il modo di risolvere tali problemi. Dei 16 membri della Federazione scozzese, 13 operano su 35 mm. E dei 163 membri della Federazione inglese, 64 operano su 35 mm. e 99 su 16 mm. Dodici hanno delle rappresentazioni, secondo il caso, di 16 come di 35 mm.

L'importanza del movimento dei *Cine-Clubs* supera di molto il numero attuale di 50.000 membri. Furono le società anteguerra che dettero ai produttori di documentari britannici il mercato che essi cercavano, e fu cosí che il movimento si venne affermando. Le società attuali stimolano una richiesta di film continentali, per cui si stanno creando dei teatri commerciali speciali.

Se, come spero, un nuovo movimento di «avanguardia» sorgerà in qualche nazione, saranno i *Cine-Clubs* inglesi e di altre nazioni a proteggerlo e a renderne possibile lo sviluppo. Un altro recente orientamento su cui si può richiamare l'attenzione è quello della distribuzione dei film fuori delle sale che ebbe il suo inizio prima del '39 nelle «proiezioni di piazza»: consistenti cioè in una macchina da proiezione trasportabile di 16 mm., che presenta programmi per il personale addetto alle industrie, per esempio del gas, della benzina, dell'elettricità e dell'automobile. Si trovò che questo sistema era piú a buon mercato di quello di prendere in affitto qualche locale, e che si poteva invitare un pubblico piú omogeneo e specializzato per apprezzare certi film a differenza di quello che si sarebbe trovato nelle sale cinematografiche.

Durante la guerra fu necessario presentare al popolo di Gran Bretagna film su larga scala, la qual cosa fu organizzata dal Ministero delle Informazioni. Alla fine della guerra i funzionari di quel dicastero calcolarono che il loro pubblico annuale si aggirava sui cinque milioni. Dato che tale pubblico era selezionato in diverse categorie, cioè costituito da gente che si interessava ai film rappresentati, sia che si trattasse di massaie, di operai delle industrie, di medici, di insegnanti, di scolari ecc., si vide che tale distribuzione era economicamente piú vantaggiosa di quella piú generale per un pubblico cinematografico indiscriminato.

Perciò alcuni film di propaganda generale furono proiettati regolarmente

nei cinema come parte del loro programma. Ma questi programmi di carattere particolare, non fatti per normali sale, furono considerati abbastanza importanti da giustificare che si facessero dei film unicamente per una distribuzione in tal senso, ottenendo ciò in gran parte con le macchine di proiezione ambulanti, e il resto per mezzo di una Cineteca centrale, che distribuiva film separatamente alle organizzazioni o a gruppi che possedessero una macchina di proiezione da 16 mm. Si calcola che vi siano ora circa 4.000 di tali proiettori individuali, posseduti da scuole, municipi ed altri enti, che possano valersene per qualsiasi utile scopo. Un egual numero di proiettori è di proprietà privata, e molti dei loro possessori sono sufficientemente animati da spirito pubblico, così da metterli a servizio della comunità.

Tale tipo di distribuzione è sopravvissuto alla guerra e continua, sebbene con ritmo ridotto; tuttavia è stato intensificato entro la cerchia delle istituzioni educative. Vi sono agenzie ufficiali, completamente sussidiate dal governo, che provvedono alle istallazioni di macchine nelle scuole e alla distribuzione di film che hanno un reale carattere educativo. In breve, mentre diminuisce l'uso dei film a scopo di propaganda pura e semplice, aumenta quello a scopo educativo.

Un altro aspetto della nostra organizzazione filmistica, che può interessare i lettori di *Bianco e Nero*, è la produzione di film speciali per divertire i bambini. Ciò è a sua volta legato all'argomento che tratta della valutazione dei film. Già prima della guerra erano state organizzate speciali *matinées* per i bambini. A tali sedute, circa duecento, andavano settimanalmente circa duecentomila bambini. Dalla guerra in poi tali spettacoli sono aumentati grazie all'interesse personale di Mr. Y. A. Rank, il «grande» del film britannico. Nei cinema di proprietà della sua organizzazione vi sono attualmente circa quattrocento *matinées*. Nei cinema controllati da organizzazioni rivali ve ne sono altre duecento circa. Si ritiene che circa 750.000 bambini inglesi vadano al cinema ogni sabato mattina. Poiché tali rappresentazioni sono solo per bambini, gli adulti sono ammessi soltanto con speciale permesso. Dedicandosi a queste *matinées*, Rank si è trovato di fronte al fatto che vi erano pochissimi film adatti per bambini. Egli affermò tuttavia che per nessuna ragione si sarebbe valso del denaro ricavato dal prezzo dei biglietti dei bambini, rispettivamente di tre pence e di sei pence. Sotto la direzione di Miss Mary Field, una ben nota organizzatrice nel campo dei film educativi, egli fondò un'istituzione denominata «Film divertenti per i bambini». Le direttive di Miss Field furono di fare film che avessero reale interesse per l'infanzia ed ottenne 275.000 sterline annue per mettere in atto tale proposito. E' questo un programma a lunga scadenza, ma si spera che in altri cinque anni saranno fatti abbastanza film per bambini, cosicché ogni rappresentazione dell'Istituzione Rank consista unicamente di film per l'infanzia. Tali film possono essere utilizzati da gruppi rivali e dai cinema di altre nazioni. Io ho visto un gran numero dei film in parola, e per quel che so, posso dire che in essi non vi è affatto propaganda: trattano di avventure o di storie che interessano i bambini britannici. L'unica critica che io farei è che essi trattano troppo del trionfo della virtú, dopo una serie di scene violente, e non abbastanza di storie piú miti e meno avventurose.

Posso tuttavia apprezzare le difficoltà di coloro che li hanno fatti. Il film è un mezzo dinamico, e perchè il suo successo sia completo, esso deve essere pieno di azione. E' troppo facile consentire che l'azione divenga violenta per sviluppare adeguatamente una data situazione. Dal canto suo Mr. Rank è stato molto conciliativo, mostrando di accettare la critica. Molta parte di essa non ha fondatezza d'informazioni, ma per il resto si può ricavare un numero di proposte utili e positive per un miglioramento.

Dal punto di vista politico è stata molto discussa l'idea che uno solo domini un campo tanto vasto. Il Ministro dell'Educazione e il Ministro degli Interni hanno perciò costituito uno speciale Comitato aggiunto per indagare sullo stato di tale istituzione e per suggerire consigli vantaggiosi. Si è tenuto conto delle informazioni di un certo numero d'individui o di Enti, fra cui

naturalmente il *British Film Institute.* Senza pregiudicare i risultati dell'inchiesta del Comitato, io penso che tali enti e individui suggeriscano che si debba iniziare una indagine particolare sull'effetto dei film sui bambini. Può darsi che essi suggeriscano che film particolarmente adatti per bambini debbano avere una speciale forma di attestato di censura. Essi possono rivedere i regolamenti sulla illuminazione delle sale, sul numero degli adulti che possono essere presenti ecc.: cose a cui ci si deve conformare, se si debbono concedere facilitazioni speciali ad una *matinée* per qualsiasi cinema. Rimane da vedere sino a qual punto essi suggeriranno che vi debbano essere provvedimenti speciali che regolino la produzione di film per bambini.

Insieme a tali procedimenti, è affiorato che il film ha sulla vita dei nostri bambini un'influenza formativa di massima importanza, avendo su di essi una grande attrattiva quasi sin dalla culla. Disgraziatamente il realismo del cinema per l'infanzia è tale che i bambini possono essere indotti a credere che la vita deve essere vissuta in armonia col tipo di vita rappresentata dal film. Di quí la ragione per cui vien dato di malavoglia un sussidio per la produzione di film simili. Molti miei amici ed io ci stiamo preparando per andare assai oltre. Riteniamo che la valutazione del film debba stare alla pari nel sistema educativo con la valutazione della musica, dell'arte, del teatro e della letteratura. Esso dovrebbe diventare una materia nel «curriculum» educativo. Bisognerà meditar molto sul modo con cui esso potrà avere questa possibilità.

La mia opinione, per ciò che essa vale, è che nei primissimi stadi dell'educazione dei bambini fatta per mezzo dei film, essi debbono vedere soltanto lavori che dal punto di vista tecnico ed estetico raggiungano un vero grado di eccellenza. Ciò è una questione di cooperazione fra il regista, i genitori e l'autorità che dà il permesso. Io non intendo giungere a tal punto da trascurare il desiderio dei genitori e proibire ai bambini di non andare al cinema finché non abbiano raggiunto una certa età, poichè l'ultima parola deve venire da essi. Tuttavia non condivido il punto di vista che gli interessi del bambino debbono essere subordinati a quelli dei suoi genitori.

Fatta questa premessa, soggetta alla discrezione dei genitori, il bambino, dico, può andare al cinema e vedere buoni film. Piú tardi, all'età di 12 o 13 anni, quando s'inizia in lui la formazione di certi giudizi fondamentali, egli può essere portato a rendersi conto dei valori dell'argomento, della vicenda e della caratterizzazione d'un film e ad apprendere che il film serve come il libro, il dramma o la radio a narrare una storia e a comunicare delle idee. Piú tardi comprenderà le differenze che vi sono, paragonando questi tre diversi mezzi. Gli si potrà insegnare a comprendere quanto importante sia per una schiera di operai fare un film, e come la lista dei titoli di testa non sia una vuota enumerazione di nomi, ma stia a testimoniare il lavoro concreto compiuto da molti. In tal modo il film ha una soddisfacente conclusione quale lavoro di arte e di svago. Come ho detto in molte occasioni, i bambini vedranno film nel loro tempo libero, passando al cinema circa cento ore l'anno, tempo che sorpassa quello che essi occupano per una materia di studio a scuola. Essi avranno una buona conoscenza di film, ma il loro giudizio sarà ancora cattivo. Per rimediare si è creata una «Scuola» indipendente o «Associazione di film per giovani», che ha rapporto col movimento per adulti, di cui già ho parlato. Ne abbiamo già un certo numero, che funziona in Gran Bretagna, e spero che in breve si accrescerà. In tal modo i giovani e le giovani hanno modo di ravvivare il loro gusto iniziato dal cinema pubblico. Essi vedono grandi film del passato, esempi di tecniche di produzione diverse da quelle a cui sono abituati, e, come io spero, esperimenti sulla tecnica del film, che si evolve per mezzo dell'«avanguardia» in altre nazioni.

Eccetto in rari casi, il gusto non è un istinto, ma deve essere educato. In Gran Bretagna ci si comincia a convincere che è un dovere di coloro che si occupano di film di vedere che il gusto della generazione ventura di spettatori sia sensibilmente migliore di quello della precedente.

Posso, per concludere, dire una parola circa il *British Film Institute*, l'organizzazione, che, come spero di aver chiarito, è interessata a tutti questi sviluppi? L'Istituto è guidato da un corpo indipendente di dirigenti scelti fra tutti i rami della vita. E il suo finanziamento è fatto per la maggior parte dal Governo. Ma, e ciò è tipicamente inglese, una volta ottenuto il finanziamento, i dirigenti ne usano senza ulteriori istruzioni. Se è necessario, essi possono modificare le loro direttive secondo gli avvenimenti. Attualmente la rendita dell'Istituto si avvicina alle 40.000 sterline l'anno, ma dopo il risultato dell'inchiesta d'una Commissione ufficiale intorno al futuro dell'ente, tale somma sarà raddoppiata. Le attività future includeranno la cura e la manutenzione della Cineteca nazionale, l'istituzione di un Centro d'informazioni su tutte le questioni relative ai film, un Centro di movimento culturale filmistico in patria e nell'Impero britannico, impulso allo sviluppo di istituti cinematografici e al movimento filmistico degli amatori, del Consiglio cinematografico universitario, dell'Associazione scientifica dei film. e di altre società del genere; tutti enti che sviluppano la loro attività nello stesso campo e sono degni di riconoscimento e di aiuto ufficiale. Come per il passato, il *British Film Institute* non avrà fini commerciali, né farà né distribuirà né rappresenterà film in competizione con l'ordinaria industria cinematografica. Esso rimarrà, quale è, il legame tra gli enti e le organizzazioni che lavorano nello stesso campo in patria e all'estero. Io trovo che in generale le numerose attività, che sono da noi collegate nell'istituto britannico, altrove sono divise fra parecchie organizzazioni. Ciò non importa; noi possiamo e vogliamo cooperare con tutte. La cooperazione nazionale riguardo ai film può andare molto lontano ed io farò cordiale accoglienza a qualsiasi sforzo, da qualunque fonte venga fatto, per utilizzare questa immensa forza con scopi positivi.

Oliver Bell

Direttore del British Film Institute

I libri

MAURICE BESSY et LO DUCA, *Louis Lumière inventeur*, Editions Prisma, Paris, 1948.

La letteratura cinematografica sta, attualmente, attraversando quel che si potrebbe definire il « secondo » periodo della sua ancor smilza esistenza. Nel « primo » periodo, si trattava sopratutto di gettar le basi della teoria dell'estetica e della sociologia del cinema: attività dalla quale non poteva andar disgiunto un certo fervore pionieristico e polemico. In questo « secondo » periodo, si stan gettando le basi della storiografia e della filologia. Allato ai tentativi di sintesi, di saggistica d'ampio respiro, han grande importanza i lavori di ricerca e documentazione, di esposizione e analisi storiografica.

E' in questo quadro che si collocano, assumendovi il loro specifico valore, i volumi dovuti alla collaborazione Bessy-Lo Duca. Il primo di essi, dedicato a Méliès, è la prima e organica raccolta di documenti e di testimonianze dedicata specificatamente al grande regista-pioniere. Questo recente *Lumière*, che vien quasi ad essere un omaggio celebrativo alla memoria dell'inventore testé scomparso, è costruito sulla falsariga del libro precedente, ne segue le caratteristiche generali, e ne possiede le qualità e i difetti.

Bessy e Lo Duca non hanno un temperamento (e quindi un metodo di lavoro) da storiografi *stricto sensu*: escludono di conseguenza non solo quel tanto di aridità, di asciuttezza, di scientificità che è proprio del costruttore di ben calibrate storie, ma altresí il rigore di una metodologia sistematica poggiante su ben definite basi ideologiche. Ma, d'altra parte, neppure indulgono troppo alle tentazioni della divagazione « bellettristica », ai compiacimenti del tono estetizzante, dell'andamento scintillante da elzeviro. Essi si trovano su una linea pressoché mediana tra queste due posizioni. Bessy e Lo Duca sono scrupolosi raccoglitori di documenti e di notizie, esatti catalogatori di fonti e di materiale; ma ordinano tutto ciò non entro i confini di una sistematica di tipo scientifico-filologico, sibbene usando lo stile arguto e piacevole dell'autore che è ben conscio dei tempi, i quali, per diverse, ma non per questo meno evidenti, ragioni, non son troppo favorevoli ad una cultura filmica di tipo, per cosí dire, universitario. Pubblicare tremila copie d'un libro dedicato ad un singolo autore di cinema è pur sempre un rischio economico non lieve: onde la necessità di farsi intendere da un pubblico vasto, non strettamente specializzato, non esclusivamente fanatico. D'altra parte non è possibile recedere dalle posizioni di rigore e serenità cui

è giunta ormai la cultura cinematografica nel suo complesso. Si spiega cosí il tono, l'impianto, la scrittura di questo *Lumière*, che ben concilia il piacere della lettura con la serietà della ricerca e della esposizione.

Il primo capitolo, « Une vie », serve quasi da introduzione all'argomento vero e proprio, ed è redatto con brio. Gli autori però si orientano guidati da due principi validi: « Un'invenzione non è mai una creazione assoluta, sibbene è il coordinamento di dati già esistenti. A volte essa non è che la trasformazione minima — ma essenziale — o l'applicazione esatta di un procedimento già sperimentato ma non ben compreso »; e poi: « Mentre le arti classiche si son sempre compiaciute d'offrire delle interpretazioni della realtà, il cinematografo s'accanisce ad *essere* la realtà, o, piú esattamente, una scelta del mondo reale o del mondo che si vuole immaginare ».

Queste due posizioni sono non soltanto una traccia di lavoro, ma altresí, in embrione, un discorso critico su Lumière stesso. Ne definiscono sia le caratteristiche dell'apporto tecnico-scientifico che le peculiarità del contributo artistico. Da Lumière deriva infatti quel filone realistico e documentario che percorre robustamente tutta la storia del cinema.

Il secondo capitolo, « Les Lumières », è dedicato alla biografia; il terzo, « Les precurseurs », si occupa dei brevetti, dei ritrovati, delle applicazioni, dei tentativi. E' da notare la posizione degli autori che, al difuori d'ogni miracolistico « Enfin Lumière vient », sostengono che « ... c'est Lumière qui fit voir clair »; come pure è da notare la citazione di una dichiarazione di Lumière, « Per tutta la vita mi sono pazzamente divertito a lavorare », chiarificatrice almeno quanto quella che chiude il volume: « Il cinema? Non ci vado piú. Se avessi saputo che andava a finire cosí, non l'avrei inventato! ».

I capitoli quarto e quinto (« Le cinématographe » e « 28 décembre 1895 au Grand Café ») tracciano la storia dell'apparecchio, dell'invenzione, e della « prima » dello spettacolo. La documentazione, edita e inedita, è accurata. Ma di gran lunga piú ricchi di attrattive sono i capitoli successivi, « Les films de Lumière », e « Couleur et relief ». Vi si trova la riproduzione del primo catalogo delle edizioni Lumière (del 1897), recante 358 titoli di film. Da un secondo catalogo (1903), son riportati esempi da soggetti e scenari, tra cui le tredici scene di una *Vie et Passion de Jésus-Christ* anteriore al film di Zecca, e i temi di tredici « Vues fantasmagoriques » che mostrano l'estensione del lavoro delle edizioni Lumière nel campo del fantastico, del magico. Importante precisazione quest'ultima, che non limita piú, come ormai si suol fare, Lumière e la sua produzione al genere documentaristico e « plein-air » (essa fa da contrappeso alle sdegnose proteste di Méliès, il quale rivendicava la paternità di film realistici, drammatici e spettacolari di carattere assai diverso da quello « feerico » di solito attribuitogli). Il capitolo settimo, «Couleur et relief», pone invece in luce un'attività di Lumière ai

piú ignota: quella del paziente e lungo lavoro in questi due campi d'attualità e d'avanguardia, sui quali la tecnica non ha ancora detto l'ultima parola. Seguono due capitoli sulle attività collaterali di Lumière, sui suoi « cent e un brevets », e l'elenco dei titoli e delle decorazioni di cui egli era possessore (65, per la precisione). La bibliografia cita quattro « Biographies et dictionnaires », cinque « Films » (antologie comprendenti film Lumière), e 67 « Livres et articles les plus importants ». Altrettanto doviziosa è la parte fuori testo del volume, « L'albùm de Louis Lumière », ove son riprodotte otto fotografie inerenti all'inventore, ai suoi familiari e ai luoghi della sua vita; cinque documenti relativi ai precursori; quindici a proposito dell'apparecchio; undici a proposito della serata del 28 dicembre. Nella sezione « Les films de Lumière », vi sono 39 riproduzioni di fotogrammi, nella maggior parte inediti; nove fotografie documentano le ricerche sul colore e il cinema stereoscopico; diciotto, le ricerche collaterali; e venti altre, infine, i « Souvenirs », che vanno dal Lumière in uniforme di « Membre de l'Institut » al Lumière che, in ciabatte e gilet, se ne sta sulla porta di casa sua in campagna a godersi il sole.

Ognuno avrà agio di notare quale sia l'interesse che il volume presenta. Ne abbiamo voluto dare i caratteri generali, e un rendiconto, senza entrare in merito alle discussioni ancor oggi aperte sull'argomento, cioè senza confrontare o comparare l'opera di Bessy e Lo Duca con quella di altri storiografi e raccoglitori di documenti.

Attualmente, attraverso le difficoltà che ognuno può agevolmente figurarsi, Bessy e Lo Duca sono intenti alla preparazione di un volume di egual tipo, dedicato a Ferdinand Zecca. Può darsi che essi, lentamente, nel corso degli anni, giungano a dare alla letteratura cinematografica una sorta di storia del cinema francese per monografie.

Glauco Viazzi

Strenna dei romanisti, Staderini Editore, Roma, 1948.

Ferravilla, 1° Centenario 1846-1946, a cura di STEFANO TUSCANO, Emilio Bestetti Editore, Milano, 1946.

Letteratura, n. 36, fascicolo dedicato all'opera di MARCEL PROUST, 1947.

Che il cinema, come fatto di cultura, possa stare alla pari di ogni altro fatto di cultura, non staremo proprio in questa rivista a ripeterlo. Ce ne danno prova d'altronde, e ogni giorno, i libri, le riviste, gli almanacchi che si occupano del cinema direttamente o no, in sede critica ed estetica, storica e filosofica, formativa e informativa. Tre pubblicazioni che abbiamo sott'occhio, dedicata una ai romanisti, l'altra a Ferravilla, la terza a Proust, non hanno potuto fare a meno di stabilire il rapporto che esiste fra cinema e Proust, e Ferravilla, e romanisti, come esiste fra cinema e ogni cosa viva di

questo tempo. (Ma esiste anche fra cinema e le cose e le civiltà passate o morte: basta pensare al documentario *Cyprus is an Island,* basta pensare a *Rubens*).

Alla diligenza dei romanisti non poteva sfuggire l'esistenza di una filmografia romana (cui fece da richiamo, anno or sono, *Via delle cinque lune* di Chiarini) ed ecco una pagina della *Strenna* tradizionale con l'elenco dei film a soggetto e documentari dedicati a Roma — da *Onorevole Angelina* alle *Tombe dei Papi* — steso a cura di Luigi Ceccarelli.

A Milano si preparò nel 1946 un numero unico dedicato a Ferravilla, che è un po' l'anticipatore di Petrolini (articoli su *Petrolini e il cinema* sono citati dalle note bibliografiche della *Strenna* suddetta) e non è mancato il ricercatore, Gigi Martello, che, in possesso di alcuni fotogrammi di un film ferravilliano, ha steso una nota intorno a questa apparizione del popolare comico meneghino sullo schermo. Il Martello nega, nei suoi appunti, un film comico italiano, alle origini della nostra industria, ma inesattamente: c'è Fregoli, che divulga in Italia quel cinematografo cui si è appassionato proprio nell'officina di Lumière, e nel quale impiega vari trucchi, come Méliès, presentando « quadri a rovescio », accelerazioni, e perfino « fono-film »; e poi ci sono Pacchioni, Cretinetti, Jolicoeur, Ravioli, Tontolini, Polidor, Robinet, Pick Nick, Rirí, Fricot, Tartarin... Periodo del nostro cinema che meriterebbe d'essere meglio approfondito.

Un *Omaggio a Marcel Proust* è il n. 36 di *Letteratura*. Sono 238 pagine nutrite, dove i migliori specialisti italiani affrontano tutti i problemi critici collegati alla opera, per molti riguardi monumentale, di questo scrittore: « costruzione », « tempo », « stile », « poetica ». E in apposita parte Argan vi parla di Proust e pittura, Gavazzeni di « qualcosa di Proust nella vita dei musicisti », Claudio Varese di « Proust e il cinematografo ». Qui il « capitolo » sul cinema acquista nel consesso degli scrittori la sua « impaginazione » definitiva: l'ultimo posto, l'ultima pagina, ma un seggio alfine. Questo, per ora, è sufficiente, al cinema. Un giorno esso avrà, accanto ai suoi Proust, anche i Baretti, i Marcello, le Vernon Lee, i Walter Prater, i Berenson. Allora l'impaginazione cambierà.

Di Proust e il cinema si era già occupata la *Revue du Cinema* (n. 3) con un saggio di Jacques Bourgeois: sostanzioso ed ampio, ma che vedeva Proust cogli occhi dello spettatore cinematografico, non ricercando fra Proust e il cinema il rapporto diretto. Meglio, invece, aveva fatto G. Alberti in *Pégaso* (1930). Brandi, poi, in *Carmine o della pittura,* nelle pagine sul film, aveva tratto direttamente da Proust certe conclusioni.

Il Varese cita diligentemente tutti i passi proustiani che interessano l'indagine cinematografica, e che, ahi!, suonano tutti condanna per il film. Unico testo taciuto, per un raffronto piú proprio col linguaggio cinematografico, *Le regarder endormir,* dove Albertina è

« sorvolata curva per curva da un occhio magico innamorato », che pare proprio quello della *camera.*

Non abbiamo raggruppato a caso, e Strenna, e Numero Unico, e Omaggio a Proust. Vorremmo che tutti i Ceccarius, i Bonsanti, i Tuscano, tutti coloro insomma che attendono a comporre raccolte di documenti e di studi sulla cultura del nostro tempo, non dimenticassero il posto che il cinema si è acquistato nel mondo della cultura: e dopo appena mezzo secolo di lavoro che, per vari riguardi, appare, piú che rispettabile, sorprendente.

Mario Verdone

Roger Leenhardt, *Les Dernières Vacances,* Le Monde illustré théatral et littéraire, n. 28, Paris, 1948.

Nella collezione *Le Monde illustré théatral et littéraire* Lo Duca presenta *Les Dernières Vacances,* nello scenario di Roger Leenhardt e coi dialoghi di Roger Leenhardt e Roger Breuil. La fotografia del film è di D'Agostini, la scenografia di Léon Borsacq, la musica di Guy Bernard. Fra gli attori principali si notano Michel François e Odile Versois.

Chi è Roger Leenhardt? « Le sue pagine in *Esprit* (1937) e *Fontaine* (1947) hanno servito il cinema bene quanto i suoi documentari. Prima di *Les Dernières Vacances* ha girato il miglior documentario che il cinema abbia meritato: *Naissance du Cinéma* (1946), gran premio del documentario a Bruxelles. La sua *mise en scène,* lo scrupolo d'informazione, la efficacia del montaggio, e la pazienza della ricomposizione e la voce stessa dell'annunciatore appassionato e officiante, fecero uscire Roger Leenhardt dal cerchio degli iniziati ».

Roger Leenhardt discende direttamente da quella civiltà letteraria che conta, fra i suoi nomi maggiori, Balzac e Proust. I due drammi trattati da questo film, quello della fine di una famiglia e quello dell'addio all'infanzia, hanno — a giudizio di Lo Duca — uno stile che si sente parimente forte, sia che l'autore avesse voluto trattarlo sulla pagina scritta, sia che l'abbia tradotto per immagini, come ha fatto. « Ha preferito il linguaggio del film a quello della parola. Ma il dialogo non ignora le qualità verbali che Leenhardt possiede al piú alto grado ».

Mentre attendiamo il film, lo scenario di *Les Dernières Vacances* — in cui evidente è la padronanza del mezzo cinematografico — merita la lettura piú attenta. E la speciale suggestione delle parole richiama a certe impressioni di Alphonse Thibaudet: « Il cinema può incorporarsi nella letteratura. Esso è ancora antiletterario. Nominare un film nella storia della letteratura è ancora impossibile ed altresí contraddittorio. Ma il cinema parlato ha senza dubbio un avvenire letterario ».

M. V.

I film

Le Diable au corps

Origine: Francia - *Produzione*: Paul Graetz, 1946 - *Soggetto basato sul romanzo di* Raymond Radiguet - *Sceneggiatura di* Jean Aurenche e Pierre Bost - *Fotografia*: Michel Kelber - *Scenografia*: Max Douy - *Musica*: René Cloérec - *Costumi*: Monique Dunan e Claude Autant-Lara - *Attori*: Gérard Philipe, Micheline Presle, Jean Debucourt, Denise Grey, Jean Varas, Marthe Mellot, Lagrénée, Germaine Ledoyen, Palau, Albert Michel, Michel François.

Le Diable au corps non potrebbe in alcun modo riproporre il problema teorico dei rapporti tra cinema e letteratura, vale a dire tra film e opera letteraria dalla quale il soggetto del film è desunto. L'opinione piú accreditata al riguardo è che tali rapporti siano quanto mai liberi e vaghi, e che la situazione del testo letterario sia quella di uno spunto, che il regista interpreta o adopera, fino a farne opera del tutto autonoma. Il film di Autant-Lara confermerebbe codesta opinione, ma con una particolarità assai notevole. In genere, un regista può «tradurre» un romanzo (come ha fatto Christian Jaque con la *Chartreuse*), o «interpretare» un dramma (come ha fatto Protozanov con *Bespridànniza*, da Ostrovskij), o «registrare» una pièce (com'è solito fare Pagnol), oppure ancora usare il testo letterario come punto di partenza, come spunto o pretesto. Apparentemente, *Le Diable au corps* ricadrebbe in quest'ultima categoria: senonché Autant-Lara, nel prendere le mosse da Radiguet, ha capovolto sia il romanzo che il significato del romanzo. Logicamente, in tal caso, questi non gli è servito da spunto che negativamente; e il film non conserva col testo letterario, per l'appunto, che questo rapporto di negazione sistematica. Ma si tratta pur sempre di un rapporto reale.

E' necessario quindi sgombrare il terreno da un equivoco: che vi siano correlazioni interiori di affinità tra *Le Diable au corps* e «Le Diable au corps». Ciò non conferma affatto la opinione teorica riportata poc'anzi in quanto sempre i film tratti da opere letterarie e divenuti artisticamente autonomi rispetto al testo di partenza, sono rimasti nella «direzione» del loro punto genetico, condividendone il sentimento e la posizione generale. Cosí *Don Chisciotte* di Pabst rispetto a Cervantes, o *I Karamazov* di Ozep rispetto a Dostoevskij, o *Partie de campagne* di Renoir rispetto a Maupassant. *Le Diable au corps* invece inverte la direzione del romanzo di Radiguet, ne capovolge il sentimento e la posizione generale: è insomma, forse inconsapevolmente, ma non per questo meno concretamente, quasi un «anti-Diable au corps». Radiguet è un realista alla Stendhal, asciutto e scabro; Autant-Lara ha realizzato un film romantico, impressionante e flou (si veda ad esempio la fotografia: d'un grigio prezioso e tenero, a sfumature morbide). I personaggi di Radiguet sono di un realismo spietato, e con occhio impassibile e realistico li realizza il romanziere; al confronto, i personaggi di Autant-Lara sono di un idealismo patetico e dolce, il regista li realizza con partecipazione e amore. Il protagonista del romanzo è arido («Je n'ai jamais été un rêveur. Ce qui semble rêve aux autres, plus crédules, me paraissait à moi aussi réel que le fromage au chat, malgré la cloche de verre»); cinico, crudele, contradditorio, libertino («Ma soit-disant idée fixe de la posséder comme ne l'avait pu posséder Jacques... n'était que du libertinage... Etais-je à ce dernier stade oú déja l'amour ne me satisfasait plus sans certaines re-

cherches»); il protagonista del film è soprattutto un debole, un abulico — e la sua dolcezza e mancanza di carattere ne fanno un adolescente sensibile, innamorato e perso nella sua passione, colmo di dedizione e delicatezza verso Marthe.

Nel romanzo, Marthe è esattamente l'«anima gemella» del ragazzo; oltre ad avere l'iniziativa della relazione, gli è in tutto simile; sicché il loro amore risulta triste, viziato, vecchio. Si profila, dietro a Radiguet, Choderlos de Laclos. Al confronto, nel film, l'amore dei due ragazzi sarebbe addirittura fresco, entusiasta, giovanile. *Le Diable au corps* sta a «Le Diable au corps» all'incirca come «On ne badine pas avec l'amour» sta a «Les Liaisons Dangereuses». Autant-Lara crede nella vita individualistica, nella felicità asociale, e quindi nella disperazione, nella morte; Radiguet non crede a nulla, è un gelido, intelligentissimo e scettico scienziato che lavora al microscopio. Si vedano per esempio gli episodi che dal romanzo al film sono stati eliminati dagli scenaristi, o quelli aggiunti, e l'impostazione dei personaggi secondari. Perché nel film non compare l'episodio della pazza? Nel romanzo stava a sottolineare il cinismo e sadismo del ragazzo, il suo intellettualismo precoce e arido («J'amais que mon coeur batte vive et irrégulièrement. Ce spectacle, d'une poésie profonde, me satisfasait davantage»). Perché nel film non compare lo stupro commesso dal ragazzo su Svéa, o la sua avventura con l'amante di René? Perché sono scomparse la stanchezza, l'indifferenza, la noia («J'appréciais déjà le sommeil chaste, libre, le bien-être de se sentir seul dans un lit aux draps frais»), e quel reciproco torturarsi, incrudelirsi, mentirsi («Je faillis lui dire: Pour une fois que je ne mens pas...»)? Perchè tutto ciò era il lato piú specificamente Radiguet del romanzo, e a Autant Lara non serviva assolutamente. Ma in questa posizione, si cela un profondo significato ideologico. Autant-Lara voleva idealizzare, nobilitare, giustificare moralmente i suoi personaggi: ed è quanto ha fatto. I personaggi di Radiguet sono i veri «enfants terribles» (altro che Cocteau! Si capisce quindi l'amicizia, l'ammirazione di Cocteau per Radiguet); quelli di Autant-Lara, per Autant-Lara, dei veri «gosses adorables».

Tutto *Le Diable au corps* è pervaso da questa preoccupazione di fede moralistica, intesa a giustificare i fatti, le situazioni, i rapporti tra i personaggi. Mme Grangier, che in Radiguet appare di sfuggita, in Autant-Lara è una figura importante: vorrebbe essere, almeno parzialmente, la giustificazione di Marthe; e da piccola-borghese retrograda e stizzosa, è divenuta crocerossina (vale a dire: si dedica a un lavoro «nobile»). In Radiguet, i borghesi della guerra non si curano, e soprattutto il ragazzo se n'infischia, la considera le sue «grandes vacances»: ma nel film quest'indifferenza di classe è scomparsa, e il ragazzo è a scuola, e «lavora», nel giardino. In Radiguet, i due protagonisti si incontrano ad una gita: nel film, al Lycée-Hospital, ove Marthe cerca di far la crocerossina ma, delicata com'è, non resiste alla visione orrenda dei feriti. In Radiguet, i genitori del ragazzo sono taciti complici della sua avventura («Mon père, d'ailleurs, était inconsciemment complice de mon premier amour. Il l'encourageait plutôt, ravi que ma précocité s'affirmât d'une façon ou d'une autre») nel film invece il padre è scialbo, timido, remissivo, incapace di siffatti sentimenti di cinismo (come lo domina suo figlio, quando sul cancello gli dice: «T'a une tache d'encre sur la joue, papa»! E' il punto di massimo delle loro relazioni: talmente simili in fondo, e passivi, sentimentali, debolissimi. Che c'entra Radiguet? Allorché il padre conduce il ragazzo disperato all'appuntamento notturno con Marthe, lo fa non perché «ravi de (sa) précocité», ma perché è talmente sentimentale che soffre nel veder soffrire suo figlio. E infine, in Radiguet, i due si amano «come se fossero grandi»; in Autant-Lara, s'amano «come ragazzi», ed è la situazione in cui finiscono col trovarsi, ad essere piú grande di loro. Analogo significato hanno gli episodi inventati dagli scenaristi e dal regista: per esempio, quello, delizioso, del ristorante e del vino «qui sent le bouchon»: e in Radiguet nulla è delizioso, nel senso di Autant-Lara (e forse, in nessun senso).

Tutto ciò permette di chiarire e precisare fino in fondo la natura del film

di Autant-Lara. Il capovolgimento da lui compiuto rispetto a Radiguet vuol essere una mitigazione del contenuto sociale del romanzo. Radiguet ha creato — lo volesse o no, ne fosse cosciente o meno: certi indizi farebbero supporre che sí — un eccezionale documento dello stato d'animo della borghesia francese dinnanzi alla Guerra Mondiale, e una sorta di trattato circa la concezione borghese del problema dell'amore giovanile; e in ciò è stato un grande realista, almeno quanto Proust (ha fatto, a proposito della gioventú borghese dell'inizio del secolo, quel che Proust ha fatto riguardo alla aristocrazia e all'alta-borghesia: ha messo le carte in tavola; ha detto: guardateci bene, siamo cosí): Autant-Lara invece ha voluto creare un'opera patetica, romantica, sentimentale, che giustifica, abbellisce, nobilita quella concezione, quello stato d'animo, quella realtà: ha cambiato le carte in tavola; ha detto: badate che in fin dei conti non siamo cosí cinici e viziosi — e poi abbiamo tante scusanti! Posizione, quest'ultima, evidentissima, ove si pensi all'impostazione del tema: in Autant-Lara l'amore dei due ragazzi è giustificato ma non spiegato (in Radiguet invece, spiegato ma affatto giustificato): cosicché la sua vicenda, malgrado l'ambientazione sensibile e tecnicamente ineccepibile, è fuori dalla storia, perché è risolta nel gusto, non nella verità. Autant-Lara non ha *realizzato* i suoi personaggi, ma li ha *interpretati* secondo un archetipo che lui solo aveva in mente. C'è differenza.

Si comprenderà allora l'errore colossale (e davvero delizioso, nel suo candore ingenuo) dei guardiani ufficiali della morale borghese e del patriottismo sciovinista in Francia, i quali hanno violentemente attaccato il flm, tacciandolo d'immoralità, d'essere denigratorio rispetto alla Famiglia, all'Esercito, all'Onore-della-Nazione. Che cosa avrebbero dovuto dire del romanzo? *E perché non hanno detto nulla?* Volevano che il film fosse tolto di circolazione, ma non uno di essi ha detto che doveva essere tolto di circolazione il romanzo. Radiguet iniziava il suo libro cosí: « Je vais encourir bien de reproches. Mais qu'y puis-je? ». Rispetto al romanzo, il film è accettabile anche alle educande; e l'ha ben capito il Reverendo Padre Pichard, con un impeccabile tomismo a disposizione (in «Temoignage chretien», 25 luglio 1947). In Autant-Lara c'è tutto un pessimismo moralistico conclusivo ch'è nelle piú solide tradizioni cattoliche francesi. In Radiguet, la morte di Marthe provoca nel protagonista meno dolore che sensazioni fisiologiche: « Tandis que je ne ressentais rien, le visage de mon père se décomposait... Moi, j'avais la sensation de durcir, de refroidir, de me pétrifier ». Complessivamente, trentaquattro righe, su centonovantun pagine. Stendhal e Laclos non avrebbero fatto, non avrebbero potuto fare diversamente. E in Autan-Lara, invece, il funerale di Marthe, e il viso straziato e perduto del ragazzo, ritorna quattro volte, insistente, ed è *il film stesso,* dato che la vicenda vera e propria è rievocazione. Un'accentuazione maggiore sul lato espiazione, chatiment, vanitas vanitatum, proprio non era possibile. Ecco un'altro equivoco da chiarire, un'altra leggenda da sfatare: *Le Diable au corps* assolutamente, *non è,* e sia da un punto di vista borghese che da un punto di vista cattolico, un film immorale. Le discussioni sorte in proposito nella stampa francese non hanno valore culturale, sibbene aspetto sociologico.

Stilisticamente, il film è, per il lavoro ispirato della regía e la cooperazione accurata della « troupe », ragguardevole, grazie anche alla recitazione di Gérard Philipe.

g. v.

Pigmalione

(*Pygmalion*) - *Origine*: Gran Bretagna 1938 - *Produzione*: Gabriel Pascal - *Regía di* Antony Asquith - *Sceneggiatura di* W. P. Lipscomb, Jan Darymple, Cecil Lewis, *basata sulla commedia di* G. B. Shaw - *Supervisione di* G. B. Shaw - *Fotografia di* Stradling - *Musica di* Nuccio Fiorda (Arthur Honegger) - *Montaggio di* David Lean - *Attori*: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfred Lawson, Marie Lord, Scott Sunderland.

Storicamente *Pigmalione* è importante, ed anzi fondamentale, nella produzione della Gran Bretagna, per i

due motivi che oggi hanno dato ad essa prestigio in tutto il mondo: in primo luogo v'è il segno del passaggio fra la quasi inesistente produzione anteguerra, priva di un proprio carattere, e l'unitario film di spirito britannico, che oggi si è brillantemente affermato: vòlto alla non approssimativa ricerca psicologica, attento alla realtà (che qui, piú che *visivamente* nelle vie di Londra, potrebbe *auditivamente* distinguersi nelle varietà dialettali dei quartieri della metropoli), cosciente dei problemi stilistici del cinema; e poi perché non si concepirebbe il successo delle interpretazioni in forma cinematografica di Laurence Olivier su testi teatrali di Shakespeare, senza pensare a questo film che, partendosi dalla commedia di Shaw, dovette trovarsi, dieci anni avanti, di fronte alle stesse difficoltà, e le superò con disinvoltura perfetta.

Una critica, che non è tale, ed è costretta ad avvalersi di luoghi comuni per esprimersi, ritiene che non siano cinema né *Amleto,* né *Enrico V,* né *Pigmalione,* in quanto interpretazioni di testi di teatro. A questo concetto bisogna replicare, anzitutto, che il cinema non è, per sua stessa natura, per l'evoluzione del linguaggio che giorno per giorno *stà creando,* definibile in leggi fisse e intrasgredibili. Il cinema è questo o quello a seconda dei registi che lo praticano: Lubitsch è un *orchestratore* di attori, Chaplin e *pantomina* sono tutt'uno, Pudovckin è il *montaggio* nei suoi aspetti e invenzioni piú diverse, e Flaherty non si immaginerebbe senza il *paesaggio.* Perché accanto ad essi non potrebbero figurare gli Olivier ed Asquith che seppero dirigere l'occhio della «camera» rispettando una *parola* consacrata? Senza contare che nel festival ideale della storia del cinema, ferma restando nelle cinegrafie citate la presenza di Shakespeare e di Shaw, essi non saranno e non sono premiati che, come dice la motivazione di Venezia, «per aver dato in forma cinematografica un'altissima interpretazione di una opera di teatro». (Questa ventura non sarebbe accaduta, poniamo, a *Caesar and Cleopatra,* prodotto dallo stesso Pascal, dove forma cinematografica non era).

Anthony Asquith ebbe la fortuna di avere per collaboratori attori come Leslie Howard e Wendy Hiller. Ad essi fu facile intessere i propri ruoli nella orditura dello spettacolo cinematografico. Il ritmo del film deve molto allo Howard (che partecipò anche alla regía): e le sue incespicature sugli scalini, i suoi sguardi, le interiezioni, si adeguano perfettamente al tempo cinematografico, mentre la «camera» vede il «bagno» di Elisa, le sue trasformazioni e i suoi incubi con occhio sinceramente filmico: come quando striscia dai piedi al volto impiastricciato della ex-fioraia, finché appare, al di sopra della scena, il professore che sorveglia le operazioni di *manicure* e di *maquillage.*

E' in questo film caratteristica la parte fonica, anche per la struttura della commedia su cui è basato: e il realismo delle parole (di cui, logicamente, nella accuratissima edizione italiana si perdono tanti significati) si sposa anche con quello del respiro asmatico di papà Doolittle, che è sempre «a tempo».

Nella edizione italiana, Nuccio Fiorda si è permesso di rifare la parte musicale, che era stata opera di Arthur Honegger.

m. v.

Fort Apache

(*Fort Apache*) - *Origine*: S. U. America 1947 - *Produzione e distribuzione*: R. K. O. Merian Cooper e John Ford - *Regía di* John Ford - *Sceneggiatura di* Frank Nugent *basata su un racconto di* James Warner Bellah - *Fotografia di* Archie Stout - *Effetti speciali di* Dave Koehler - *Musica di* Richard Ageman - *Suono*: Frank Webster *e* Sam Donner - *Attori*: John Wayne (Capitano York), Henry Fonda (Ten. col. Thursday), Shirley Temple (Miss Thursday), Pedro Armendariz (Sergente Beaufort), Ward Bond (Sergente O' Rourke), Irene Rich (Signora O' Rourke), John Agar (Tenente O' Rourke), George O' Brien (Caporale Collingwood), Victor McLaglen, Dick Foran, Jack Pennick (Sergenti).

Fort Apache è il terzo episodio della piú recente trilogia «western» di John Ford che iniziata nel 1939 con *Ombre*

rosse (*Stagecoach*), fu continuata, nel 1946, da *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*): quella trilogia in cui rivivono, affinati dal compiuto raggiungimento d'uno stile, i gusti e le esperienze dell'ormai remoto *The Iron Horse* (1924). Ma se *Sfida infernale* mantiene le « posizioni » di *Ombre rosse* — per taluni il film ritmato dalla nostalgica canzone di Clementina rappresentava un passo innanzi, un superamento, quasi, nei confronti del primo, per la sua purezza e la scarna essenzialità — *Fort Apache* segna l'inizio di una involuzione, o, per non voler essere pessimisti, una pausa nel curriculum artistico di Ford.

Pur rientrando nella ristrettissima schiera delle opere di « alto livello », *Fort Apache* ha un grave difetto sostanziale, che ne incrina l'armonia: manca di ritmo. Le varie sequenze, se considerate separatamente, sono tutte o quasi eccellenti, sia quelle girate negli interni tipici, sia quelle in esterno dai campilunghi di stupenda bellezza: ma sono sequenze « chiuse », non pensate e realizzate secondo una visione organica dell'insieme, non amalgamate da quel « tempo » che legava strettamente tra loro gli episodi di *Ombre rosse* e *Sfida infernale*. Sicché, per la prima volta, lo smaliziato osservatore può apprezzare, a seconda dei suoi gusti personali, questo o quel frammento, senza riuscire a trasferire ammirazione o emozione sul piano di una visione piú completa.

Ma, anche per certe notizie filtrate d'oltreoceano, vien fatto di domandarsi se sia possibile giudicare l'opera fordiana. Secondo tali « voci » la primitiva idea di Ford (raccontando i fatti che portarono un reggimento americano alla totale distruzione, si tentava la « rivalutazione » dei pellirosse) sarebbe stata travisata dalle ferree norme del codice Johnston.

E tale travisamento appare evidente sol che si analizzi con una certa attenzione il film qual'è arrivato da Hollywood. La determinante del massacro è identificata nella psicologia del col. Thursday — comandante del Forte —: una psicologia di soldato legato a tutti i formalismi della prassi militare e, per giunta, di un soldato che è alla disperata ricerca di una nuova verginità morale. Questi due elementi (il teoricismo freddo e libresco e il desiderio della « grande azione » che restituisca a Thursday il « rango » e la « gloria » di cui si ritiene ingiustamente defraudato) fanno sí che egli accumuli errori su errori: errori di tattica ed errori psicologici, che vanno da un attacco ordinato in condizioni di evidente inferiorità, ma rispondente ai « canoni » teorici, ad un tono, nelle trattative tra bianchi e pellirossa, di vana superiorità e di subdola pseudo astuzia.

Sicché, all'ultimo, lo spettatore è portato a parteggiare per i massacratori anziché per i massacrati. E qui un improvviso quanto ingiustificato *revirement*: un finale dal dialogo ambiguo e confuso, che si precipita nella tirata patriottarda. Ma, non vi riesce, perché i fatti sono e rimangono quelli fissati precedentemente e nulla può mutarli, anche se per salvare l'onore del reggimento i pochi superstiti contribuiscano all'erezione di un monumento del responsabile della strage. Questo squilibrio fa pensare ad un diretto intervento delle forbici: ed a questo intervento potrebbero essere imputate la disarmonia dell'insieme e la mancanza di ritmo a cui abbiamo accennato. Di conseguenza *Fort Apache* manca di mordente, di coerenza, scorre via senza suscitare apprezzabili emozioni, nonostante la stupenda fotografia di Archie Stout (gli esterni sono fra i piú belli di quanti possiamo aver veduto in opere del genere), e nonostante alcune soluzioni che provano la perfetta padronanza dei mezzi espressivi del cinema. Notevole, infatti, è la sequenza della conclusione del massacro: i superstiti stanno riordinando le file decimate: improvvisamente, dopo i fragori e gli scoppi di un attimo prima, il sonoro tace e il silenzio incombe, avvolgendo, con un'atmosfera di tesa aspettazione, i sedici uomini stretti attorno alle bandiere: di colpo il silenzio si spezza, incrinato da un brontolío minaccioso fuori campo: è il crepitío, che diventa sempre piú distinto, sempre piú chiaro, degli zoccoli dei cavalli indiani lanciati al galoppo per la carica finale. Il sonoro aumenta di intensità fino a diventare assordante. Un taglio, poi nuovamente il silenzio: il massacro è compiuto.

g. c.

Rassegna della stampa

Fuga dalla realtà
di William Wyler

Il caso vuole che il cinematografo sia la mia professione e che per quattro anni io sia rimasto lontano dai teatri di posa. La lontananza e i nuovi ambienti (miei campi d'azione sono state Italia e Inghilterra) mi hanno dato modo di vedere le cose da un punto di vista affatto nuovo.

Come milioni di altri uomini, sono tornato al mio lavoro con la ferma convinzione che ciò che avevamo prima della guerra non era abbastanza, e che il nuovo mondo avrebbe dovuto essere migliore.

Quando si fa un film, o ci si dedica a un lavoro intenso, si perdono le giuste prospettive. L'orario di lavoro incombe, il tempo incalza incessante; c'è l'impossibilità di tornare indietro e fare una buona autocritica.

Gli anni di guerra, e la guerra stessa, sono stati una magnifica opportunità di esaminare il lavoro in prospettiva.

L'ultimo film da me girato a Hollywood prima della mia partenza: *La signora Miniver*, era stato una grande evocazione dell'Inghilterra in guerra, della quale avevamo cercato ricreare fedelmente l'atmosfera sullo schermo. Era stato un buon tentativo, ma non perfetto. E di ciò mi resi conto quando ebbi l'occasione di recarmi in Inghilterra con l'aviazione americana.

Ho visto parecchi film all'estero; alcuni buoni, molti cattivi. Ho avuto tempo di riflettere sul cinema e su come questo vien fatto, e mi son domandato perchè solo pochissimi film e pochissime commedie, oggi, riflettono adeguatamente i conflitti del nostro tempo.

Ogni epoca, ogni generazione, ogni anno, ogni decade, si porta dietro qualche battaglia ideologica, qualche agitazione, qualche rivolgimento sociale che investe di sé il periodo. Perché il cinema tocca solo assai raramente questi conflitti? Noi li troviamo affrontati in pieno nel nostro giornalismo e possiamo essere giustamente orgogliosi degli ottimi risultati raggiunti. Nel nostro giornalismo gli esami di quei conflitti vengono messi a fuoco con acutezza, penetrano oltre i semplici bollettini d'informazione e oltre la tecnica fotografica, con cui raggiungono quasi l'evidenza di una terza dimensione, e danno significato e sapore alla marea di notizie e di informazioni che passano da nazione a nazione, da popolo a popolo.

Ma questa accuratezza nel considerare ed illustrare gli eventi e i popoli è raggiunta assai raramente dal cinema.

Credo di non sbagliare affermando il bisogno di una maggiore sensibilità e di un maggiore amore per i particolari indicativi.

Su lo schermo, le stanze in cui vive la gente, anche la gente piú umile, sono tre volte piú grandi di quel che dovrebbero essere. Mi si dice che le piccole stanze presentano difficoltà enormi per il piazzamento delle luci e l'illuminazione. La spiegazione non mi soddisfa minimamente. Perché le donne dei film ci appaiono sempre come se fossero uscite allora allora da un Istituto di bellezza o dalla sartoria piú elegante di Fifth Avenue? Perché mai, per un film che dovrà essere girato in bianco e nero, si fanno tante discussioni a proposito di un abito azzurro o rosso, o di un cappello giallo e grigio?

Secondo me, un uomo dovrebbe sembrare a casa, in casa sua; dovrebbe muoversi a suo agio nell'ambiente che gli è familiare; dovrebbe sapere dove stanno le seggiole di ogni stanza senza aver bisogno di guardarle; dovrebbe sentirsi tutt'uno con ciò che lo circonda, in una parola, con la sua casa.

Questa unione e partecipazione di

un uomo con il suo ambiente sono raramente realizzate dal cinema. Una casa non è una casa se la gente la abita senza sentirla tale. Ma non sarà certamente una casa se assomiglia a un palcoscenico.

Tutte queste considerazioni mi sono venute in mente piú e piú volte durante la guerra. Ed erano ancora nella mia mente quando tornai a Hollywood per riprendere il lavoro dove l'avevo lasciato.

Discussi con il produttore Samuel Goldwyn le idee che speravo di realizzare ed egli mi ascoltò con vivo interesse e molta comprensione.

Insieme a Robert Sherwood, il drammaturgo vincitore del premio Pulitzer, ci mettemmo a lavorare alla sceneggiatura che doveva essere ricavata dal libro «Glory for me» di McKinlay Kantor. La storia parla di tre uomini e dei loro ideali infranti contro le realtà di questo dopoguerra. La loro città è una tipica città americana (il nostro modello è stata Cincinnati). Uno di essi trova che sua moglie, sposata durante la guerra, gli è stata infedele; un altro scopre che il tempo ha formato una grande lacuna nei suoi rapporti con la famiglia e il terzo che la Pace non potrà mai risanare le ferite aperte dal conflitto. Tutti e tre devono superare dolorosamente il loro smarrimento.

Come e quanto si sia riusciti a conferire realismo e verità all'azione di questo dramma potrà esser da voi giudicato dopo aver visto il film. Qui lasciatemi far cenno di qualche altro particolare interessante.

Gregg Toland, il grande operatore di Goldwyn, si è unito a noi ed ha lavorato contro ogni regola convenzionale. Egli ha realizzato la fotografia piú aderente e incisiva che lo schermo abbia mai veduto ed ha nella maniera piú assoluta ignorato i lucidi primi piani patinati, vanto e tradizione di Hollywood. La sua macchina ha ripreso le persone come queste sono nella loro profonda, naturale realtà, senza romantiche contraffazioni di luci morbidamente diffuse; non volle alcun trucco per gli attori e solo il minimo indispensabile per le attrici.

Mandammo Myrna Loy, Teresa Wright e la giovane Cathy O' Donnell a girare per i magazzini di abiti in compagnia della nostra costumista Irene Sharaff, perché si comprassero da sé i vestiti che avrebbero indossato se avessero dovuto veramente vivere la vita che dovevano rappresentare sullo schermo. Non solo; chiedemmo loro di indossare quegli abiti per molte settimane prima che il film si iniziasse, perché non apparissero troppo nuovi nella vicenda.

George Jenkins, altra recluta venuta da Broadway, disegnò le scene seguendo la stessa idea basilare di verosimiglianza. E invece di ambienti abitabili concepiti ad ettari secondo il sistema hollywoodiano, Jenkins li fece ancora piú piccoli di quello che non sarebbero stati in realtà.

Inoltre, prima di dare il «via», feci provare gli attori nelle loro scene per ore ed ore, in modo che l'ambiente e la mobilia divenissero loro familiari come dovevano esserlo ai personaggi cui davano vita.

Il risultato — tramite questo tentativo di creare la sensazione che, come quei personaggi dovevano rappresentare noi stessi, cosí i loro ambienti dovevano rappresentare quelli in cui noi viviamo — è stato un insolito esperimento di realismo.

Tutti questi particolari potranno anche non essere notati dallo spettatore medio, nel film; e invero spero che non lo siano, perché è proprio quando i dettagli di sfondo vengono falsati che incorrono nel pericolo di apparire troppo evidenti. Ma tutte queste cose, sia che vengano notate dal pubblico o no, sono di un'essenziale importanza per noi che dobbiamo creare il clima del dramma, e tutte contribuiscono a quella rappresentazione della realtà per cui noi lavoriamo e lottiamo.

Quando avrete visto *I nostri anni migliori* spero molto che lo troviate vero, umano e pieno di tutto il sentimento che lo schermo può offrire. Ma ciò che non può essere visto sono le riflessioni e i progetti di molti anni passati a creare un film dei nostri tempi e a cui tu, come parte del pubblico, sentirai di guardare non come ad una cosa fittizia ma proprio come alla realtà della vita.

William Wyler

Il documentario in Scozia

La Scozia è una paese poco esteso e la sua produzione cinematografica è, a tutt'oggi, limitatissima e di data recente. Sebbene in questi ultimi tempi molti film d'argomento scozzese siano stati realizzati in Scozia (*I know where, I'm going, The Brothers, The Silver Darlings, Bonnie Prince Charlie),* tali realizzazioni non sono state l'opera di imprese locali. Il fatto che Carl Dreyer stia per venire in Scozia a dirigere un film sulla Regina Maria di Scozia ci fa sperare che la stessa società costituita per questo film continui poi a produrre in Scozia altri film a lungo metraggio. Ma solo il tempo ci dirà se queste speranze sono fondate.

La produzione cinematografica scozzese ebbe i suoi inizi, e su un livello degno di nota, solo nel 1938, allorché durante la Fiera dell'Impero a Glasgow apparve evidente che la Scozia, assai ben rappresentata nei padiglioni dell'industria e delle arti, non era stata affatto altrettanto ben rappresentata sullo schermo. Un comitato nazionale — con fondi ottenuti per donazioni private e concessioni statali — affidò allora a John Grierson la produzione di una serie di film che presentavano un quadro realistico, ma poetico, della vita e dell'ambiente scozzese. E questo esperimento avrebbe potuto portare alla costituzione di una vigorosa industria cinematografica ove non fosse sopravvenuta la guerra.

Recentemente lo Scottish Office ha iniziato una produzione di film finanziati e appoggiati dal Governo, e che in un primo tempo furono realizzati da elementi inglesi, estranei quindi all'ambiente strettamente scozzese. Tra questi furono *Power for the Highlands* e *Highland Doctor,* prodotti da Paul Rotha; e fra i piú notevoli film finanziati dal Governo, *North East Corne* il cui materiale era trattato con amore e superbamente fotografato sotto la direzione di Ralph Keene. Un numero sempre maggiore di film dello Scottish Office viene realizzato da compagnie cinematografiche scozzesi.

Tra queste compagnie, una delle principali è la Campbell Harper Films di Edimburgo, la quale, sotto l'abile direzione di Alan Harper, ha realizzato un certo numero di film d'argomento agricolo, fra cui *A Farm is Reclaimed, Clean Farming,* e *Seed of Prosperity,* ed ha appena terminato di girare un lungometraggio sull'industria delle aringhe.

La Thames and Clyde Film Company di Glasgow ha realizzato dei film per società industriali, di cui *The Story of Steel* e *Wire Rope,* diretti da Stanley Russell, sono tipico esempio. Altri lunghimetraggi trattano dell'educazione civica e attualmente è in fase di preparazione un film sulla vita di Robert Burns.

La Hamilton Tait di Edimburgo, insieme al producer Joseph Binney, ha terminato da poco *The Gentle Shepherd,* un lungometraggio a colori ispirato al 230 Salmo della Bibbia. Questa compagnia produce anche documentari che illustrano ricerche mediche e industriali.

Il documentario scozzese non si distingue per speciale tecnicismo. Il contenuto — i problemi sociali, l'eterogenea produzione nazionale, ecc. — è considerato piú importante della forma in cui viene configurato. Ma oltre a ciò, è difficile affermare che la produzione scozzese possiede caratteristiche ben distinte. Forse è proprio questa carenza di caratteristiche che lo rende caratteristicamente scozzese.

(da «Documentary '47»)

Norman Wilson

Film dall'Australia

E' difficile, per l'Europa sovrapopolata, comprendere come lo spazio possa essere uno svantaggio, ma per gli australiani che posseggono un continente vastissimo con soli 7 milioni di abitanti — quanti sono, cioè, gli abitanti di Londra, lo spazio è il problema piú difficilmente risolvibile. Tutta l'attività sociale dell'Australia è dominata dalla necessità di superare distanze enormi e di sfruttare le grandi risorse naturali del paese. La carenza di mano d'opera — che per noi inglesi è soltanto un fenomeno postbellico — è una minacca continua alla vita dell'Australia.

Il titolo del primo film presentato al Festival di Edimburgo, *Men Wanted,*

illustra il fenomeno sopra accennato con non comune chiarezza. *Men Wanted* è la semplice storia di un marinaio inglese che ottiene il congedo mentre si trova in Australia e si stabilisce sul luogo; incontra poi la ragazza dei suoi sogni e inizia con lei la battaglia per un posto nel mondo. La storia è narrata con vigore, semplicità e immediatezza, è dà un quadro preciso di vita in una piccola comunità australiana. Vita dura, di sacrificio; vita semplice, fatta di piccoli ingenui piaceri; vita in comune, e trascorsa all'aperto.

Il carattere precipuo di questa vita è, come in tutti i piccoli agglomerati civili, la sua forte socialità. Ciascuno lavora non per sé soltanto, ma per gli altri, e la comunità provvede poi ai bisogni di ognuno nella vecchiaia fornendo ai vari individui tali cure e tali attenzioni da far apparire primitivi i nostri sistemi sociali piú evoluti. Importantissimo, fra i problemi, quello dell'istruzione. Il bisogno di lavoratori capaci ed esperti è la morale conclusiva di *Men Wanted*. Ma perchè gli uomini acquistino capacità ed esperienza è indispensabile una certa istruzione; e come può essere assicurata l'istruzione in un paese in cui innumeri famiglie vivono separate da centinaia di chilometri l'una dall'altra? Il Governo Australiano ha provveduto a questa deficienza con la cosiddetta *The School in the Mail Box* («La scuola nella cassetta delle lettere») ovvero un sistema statale, magnificamente organizzato, di corsi per corrispondenza, per il quale i ragazzi dell'interno vengono istruiti allo stesso modo dei ragazzi e delle ragazze di città.

Il film è diretto da Stanley Hawes, uno dei produttori australiani piú in vista, il quale ha brillantemente sormontato le infinite difficoltà che si presentavano nel cinematografare un sistema del genere. Presentandoci prima la città, e poi, gradualmente, le campagne sempre meno dense di abitanti, via via fino alle vaste aree nel centro del continente, Stanley Hawes vuol quasi dirci che gli spazi aperti non sono semplicemente qualcosa in cui ristorare lo spirito, ma piuttosto un nemico da combattere. Alternando, quindi, la presentazione degli insegnanti al lavoro nei loro uffici e quella degli scolari nelle rispettive abitazioni — con un ritmo lentissimo dapprima, che cresce via via col progredire della narrazione — l'autore giunge alla fase conclusiva allorchè e maestri e scolari sono uniti tramite la radio, che sembra tramutare un continente in un'unica classe sconfinata.

E' questo il miglior film australiano che io abbia mai visto fino ad oggi. Le autorità che presiedono il Ministero dell'Educazione Pubblica australiano hanno compiuto un'opera meravigliosa di cui la testimonianza di Hawes non può essere migliore e piú degna.

Ma il problema australiano dello spazio non si ferma ai soli confini dati dall'acqua. Sul mare vi sono altre risorse naturali da sfruttare e, conseguenza inevitabile, nemici da cui difendersi. *Native Earth* presenta la piú vecchia colonia australiana: la Nuova Guinea, e illustra con notevole franchezza i difetti della sua antica amministrazione; mette in risalto la partecipazione degli indigeni alla seconda guerra mondiale; e si conclude con le grandi riforme che hanno avuto luogo dalla liberazione dell'isola. Nell'insieme un reportage eccellente.

Anche *Watch over Japan* è un reportage; anzi, quasi una cronaca. Il che è inevitabile, perché se anche l'occuzione del Giappone è informata a qualche criterio, questo non è certo interferibile dagli australiani, e, in tal caso, un film che illustri i rapporti dell'Australia con il Giappone non può avere un tema preciso. Ma il film è nondimeno interessantissimo; oltracciò, dà modo ai geopolitici di riflettere a lungo sullo strano paradosso di un'organizzazione civile, come quella attuale nel mondo, che costringe un continente dalla scarsissima popolazione a far da sentinella a un'isola sovrapopolata e distante migliaia di miglia.

(Da «Documentary '47»).

Cyril Ramsay Jones

L'ultimo Hitchcock

In una breve densa analisi critica dell'opera di Hitchcock — sul numero di marzo di **Masses and Mainstream** ***— il critico Joseph Foster annuncia che il nuovo film a cui Hitchcock sta lavorando*** **(Rope)** ***verrà ripreso in*** **dieci**

giorni. *Hitchcock intende stabilire un «record» che potrebbe avere una grande influenza, a causa della riduzione dei costi di lavorazione, su tutta la produzione successiva. A questo scopo egli ridurrebbe al minimo l'uso dei PP e in generale dei tagli, di montaggio, mentre un ingegnoso meccanismo scenografico permetterà una ripresa ininterrotta di azioni continue.*

Foster ritiene che questo fatto sia un segno della crescente preoccupazione di Hitchoock per i fattori puramente esteriori e meccanici della sua opera. All'inizio della sua attività, Hitchcock considerava come un elemento molto importante nel cinema la rappresentazione dei caratteri, e creava un'efficace apprensione e sospensione drammatica da aspetti e situazioni comuni e verosimili della vita. Questa concezione si riflette nei suoi primi film realizzati in Inghilterra (The Man Who Knew Too Much, Secret Agent, Sabotage, Young and Innocent) *ed anche ad Hollywood* (Rebecca, Suspicion, Shadow of a Doubt). *Gli espedienti e le trovate particolari dello stile di Hitchcock sono, in quei film, in funzione dei valori psicologici che invece nell'ultimo* The Paradine Case *sono stati sostituiti da accurati dialoghi ed espressioni mimiche care alla tipica maniera hollywoodiana. Hitchcock si è lasciato assorbire da Hollywood piú rapidamente e completamente di altri registi di minor talento, proprio a causa della sua facilità a realizzare una descrizione cinematografica brillante e di effetto.*

Dopo questo suo nuovo film — conclude Foster — Hitchcock diventerà piú che mai una creatura di Hollywood, ma con quale risultato? Egli sarà uno specialista del brivido, ed i suoi film verranno dimenticati poche ore dopo esser stati visti.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200